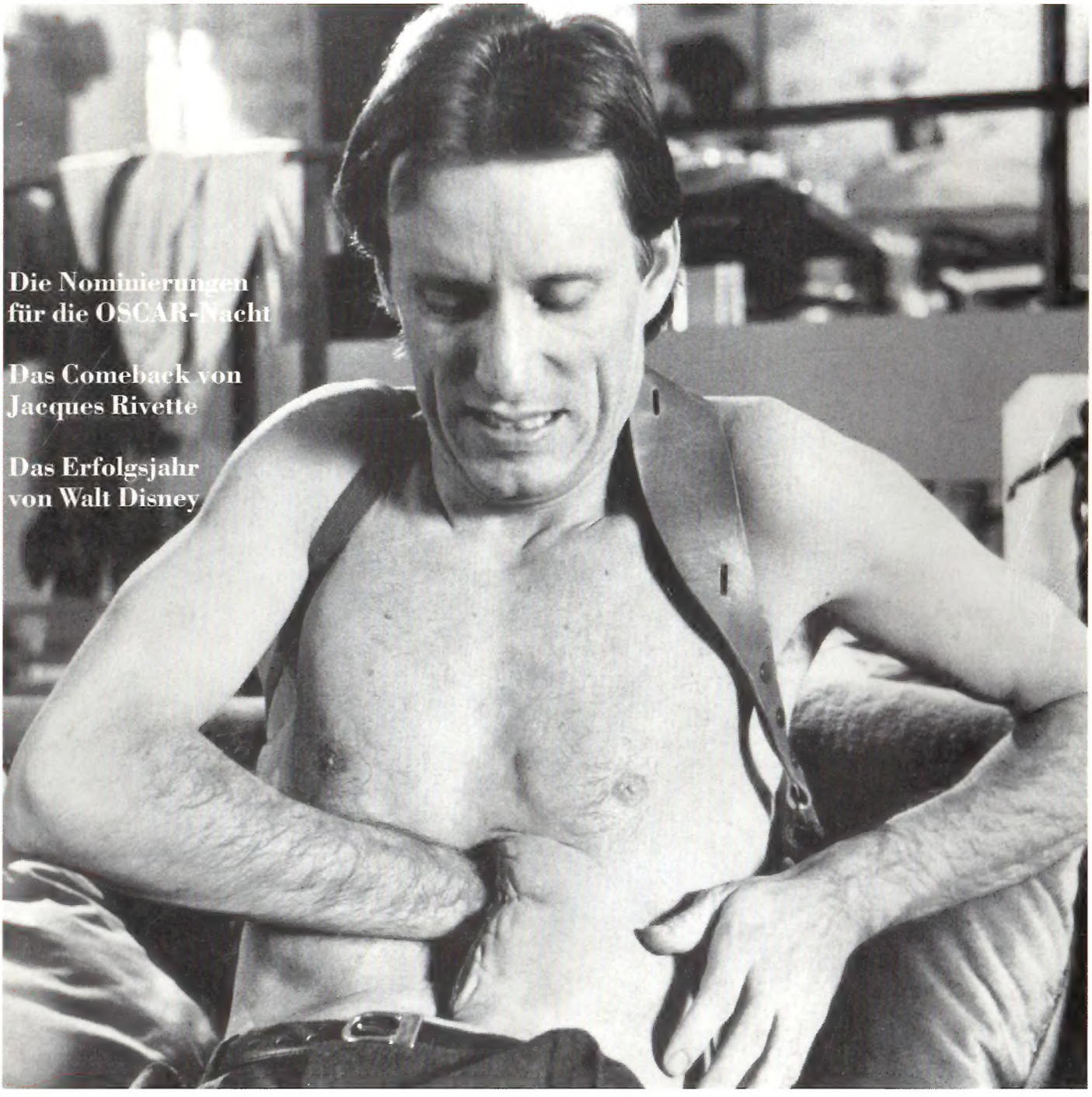
G 9813 F

Nr. 11 FRÜHJAHR 1989 DM 9,–

steady cam

EINE FILMZEITSCHRIFT



Die Nominierungen für die OSCAR-Nacht

Das Comeback von Jacques Rivette

Das Erfolgsjahr von Walt Disney

FLESH & FANTASY

Die Kopfgeburten von David Cronenberg

James Woods in „Videodrome"

Schreiben Sie Ihr eigenes Drehbuch

vgs

Die Drehbuchmacher

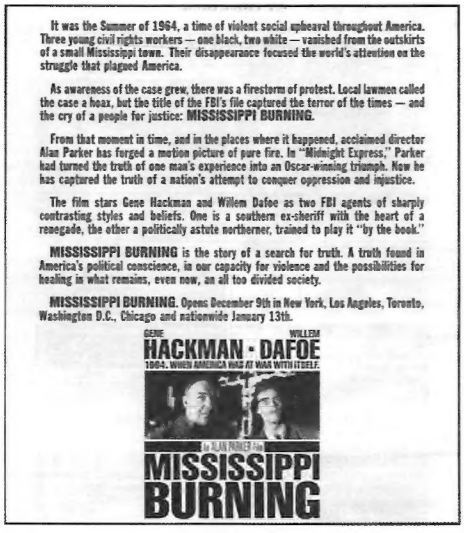
des NDR-Fernseh-Profis Marcus Scholz verraten dem Leser das A und O des Drehbuchschreibens. Denn vor jedem guten Videofilm steht immer ein gutes Drehbuch. Das unverzichtbare Buch für jeden guten Videofilmer.

190 Seiten, Querformat,
18,5 × 22,5 cm, geb., DM 29,80.

vgs verlagsgesellschaft
Breite Straße 118/120
5000 Köln 1 · ☎ 02 21/21 96 41

Mack Sennet und ein Produktionsteam. Aus Hollywood, Hollywood. Seite 32.

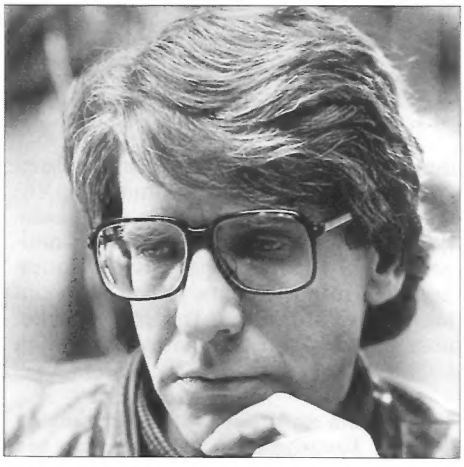
Inhalt



Orions clevere Kampagne für Alan Parkers MISSISSIPPI BURNING

Magazin

Oscar '89: Und die Nominierten sind . . . 4
In Zahlen: Das amerikanische Kinojahr 1988 8
In Berlin: Der neue Film von Jacques Rivette 16
Raritäten: Monte Hellmans „Asphaltrennen" 18
Aspekte des Americana 21



Ein nachdenklicher David Cronenberg

David Cronenberg

Ein Interview 26
Die ersten Spielfilme 32
David C. gesehen von Martin S. 33
Marilyn & David 35
Ein Rennfahrerfilm 39
Metamorphosen: Der Teufel im Leib 40
Cronenbergs Filmfest 48
Filmographie 48

1988

Face of the Year: Michelle Pfeiffer

Rückblick 50
Top 10 52
Enttäuschungen des Jahres 54
Face of the Year 56
Premieren 1988 59

Im Kino:

„Mississippi Burning" 61
„Ein Fisch namens Wanda", „Frauen am Rande eines Nervenzusammenbruchs", „Young Guns" 62
„Betrayed" 63
„Angeklagt", „Die Waffen der Frau" 64
Nachspann, Impressum 65
Und: „Rain Man" 66

Nachspann

Impressum:

STEADYCAM 1/89
11. Ausgabe seit 1982

Vertrieben und verlegt von der vgs verlagsgesellschaft

Herausgeber & Redakteur: Milan Pavlović

Mann für alle Stunden: Stefan Becht

Mitarbeiter dieser Ausgabe:
Michael Althen, Ulrich von Berg, Brigitte Desalm, Robert Fischer, Fritz Göttler, Norbert Grob, Hans Schifferle, Claudius Seidl

Layout und Entwurf der Titelseite: Jürgen Legath & Mp

Satz & Druck: FARBO Druck und Graphic Team GmbH, Köln

Anschrift des Verlags:
vgs verlagsgesellschaft
Breite Straße 118, 5000 Köln 1, Telefon: (02 21) 21 96 41
Abonnements und Einzelheft-Bestellungen bitte nur über diese Adresse.

Anschrift der Redaktion:
STEADYCAM, Engelbertstraße 57, 5000 Köln 1

Anzeigenleitung:
Frank Diedrich Verlagsservice
Grüneburgweg 137, 6000 Frankfurt 1, Telefon: (069) 72 23 90/77 60 97

Erscheinungsdatum: 7.2.1989
Preis: DM 9,–

Die Redaktion übernimmt volle Verantwortung nur für Texte, die nicht mit Namen gezeichnet sind. Die Meinung der Autoren muß nicht mit der des Redakteurs übereinstimmen.

Titelbild: James Woods in VIDEODROME

Diese Ausgabe hätte nicht erscheinen können ohne die Hilfe von Dr. Heinz Gollhardt, Helmut Merker und Nora Campi.

Weiterer Dank gilt: S.G., Bea Schnippenkoetter, Dieter Mendelsohn, Ira Sattler, dem Azubi bei vgs, Barbara Doll, Frank Arnold, Frank Schneekloth, Klaus-Christoph Dahm und den Boten des Kölner Stadt-Anzeiger.

© Februar 1989. Alle Rechte bei den Autoren.
Nachdruck nur nach Genehmigung.

pbd

Trailer

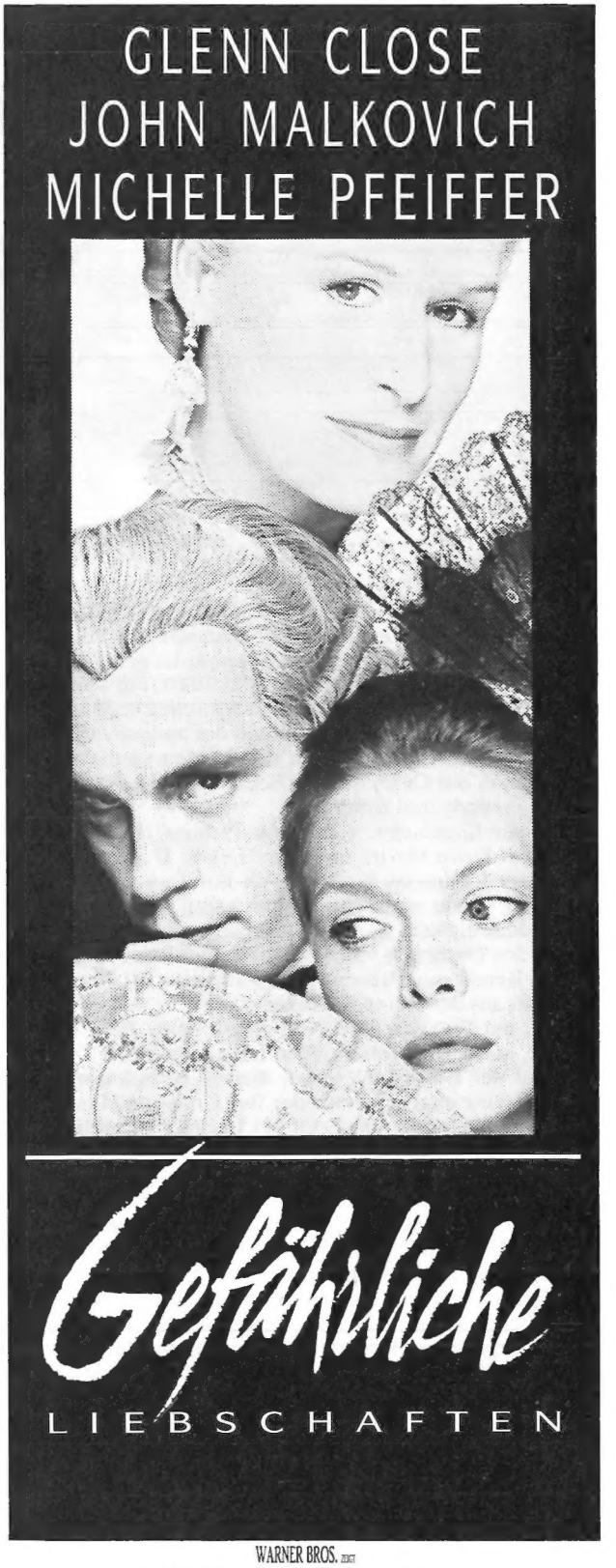
Vorschau auf Heft Nr. 12:

Lawrence Kasdan

Richard × 6
John Farrow
Faces: Arnold Schwarzenegger
Filmkritiken: BULL DURHAM, THEY LIVE
Die Last an der Liste (1)

Heft Nr. 12 erscheint Ende April 1989.

VERFÜHRUNG. BEGIERDE. INTRIGE.
DAS ÄLTESTE SPIEL MIT NEUEN REGELN . . .



WARNER BROS. ZEIGT
EINEN LORIMAR FILM ENTERTAINMENT FILM EINE NFH LIMITED PRODUKTION
GLENN CLOSE · JOHN MALKOVICH · MICHELLE PFEIFFER · DANGEROUS LIAISONS · SWOOSIE KURTZ · KEANU REEVES
MILDRED NATWICK UND UMA THURMAN KOSTÜME JAMES ACHESON SCHNITT MICK AUDSLEY AUSSTATTUNG STUART CRAIG
KAMERA PHILIPPE ROUSSELOT MUSIK GEORGE FENTON NACH DEM THEATERSTÜCK VON CHRISTOPHER HAMPTON
EINE ADAPTION DER ERZÄHLUNG "LES LIAISONS DANGEREUSES" VON CHODERLOS DE LACLOS DREHBUCH CHRISTOPHER HAMPTON
PRODUZENTEN NORMA HEYMAN UND HANK MOONJEAN REGIE STEPHEN FREARS
DOLBY STEREO IN BESTIMMTEN KINOS
WARNER BROS.

Ab 13. April im Kino

Film

Anders als in den letzten Jahren wird wohl keiner der zehn populärsten Filme in die Auswahl gelangen. WHO FRAMED ROGER RABBIT, BIG und A FISH CALLED WANDA fanden zwar breite Anerkennung, aber für eine Nominierung sind sie letztlich zu lieb und zu lustig oder einfach zu populär. Dagegen könnte THE ACCUSED daran scheitern, daß er nicht populär genug war, im Gegensatz zu FATAL ATTRACTION, an dem die Academy im letzten Jahr nicht vorbei konnte. THE UNBEARABLE LIGHTNESS OF BEING wäre ein guter Kandidat, nur könnte den Film das Schicksal des kurzen Erinnerungsvermögens ereilen: Die meisten Academy-Mitglieder wählen das Nächstliegende, sprich jene Filme, die gerade erst in den Kinos gestartet sind. THE UNBEARABLE LIGHTNESS aber ist schon im Februar angelaufen, und in den vergangenen Jahren wurden bis auf sehr wenige Ausnahmen nur Filme ausgesucht, die ihre Premiere in der zweiten Jahreshälfte hatten: 1985 WITNESS, 1986 HANNAH AND HER SISTERS. Und im Gegensatz zu THE UNBEARABLE LIGHTNESS waren diese beiden Filme kaum zu umgehen.

Bessere Chancen haben da ehrenwerte Filme. Auch wenn A WORLD APART an der Kasse ein Flop war, wurde er überall als der Film gepriesen, der Richard Attenboroughs CRY FEEDOM nicht war. Es ist der sogenannte David Puttnam-Kandidat (wie HOPE & GLORY), ein Film, der aus Solidarität mit einer Person oder einer Bewegung und als Zeichen gegen die böse Welt und das böse Establishment gewählt werden könnte. Es ist der Debütfilm eines bereits zweimal oscar-gekrönten Kameramanns (Chris Menges), der schon in Cannes als hervorragendes Schauspieler-Werk ausgezeichnet wurde.

THE ACCIDENTAL TOURIST ist Lawrence Kasdans erster Film seit Jahren. Daß er dem Western eine Vitamin-Spritze zu geben versucht hat, ist ihm wenigstens rückwirkend hoch angerechnet worden. Daß er William Hurt und Kathleen Turner wieder zusammengebracht hat, ist gut. Und daß sein Film dramatisch, tragisch und komisch zugleich ist, sollte die Nominierung sichern. GORILLAS IN THE MIST ist ein Film in reinster Academy-Manier, aber bei genauerer Betrachtung bleiben von diesem Film lediglich Sigourney Weaver und Bryan Brown in Erinnerung. Garry Marshalls BEACHES ist auch ein Schauspieler-Film, aber der Film dürfte der Academy zu konventionell erzählt sein. Stephen Frears DANGEROUS LIAISONS ist ein Schauspielerfilm und eine Romanverfilmung mit Kostümen und Stars. In guter Form, stilvoll, gesittet, und doch mit Ironie und Intrigen. Das ist fast schon ein sicherer Tip.

Ganz klar ist die Nominierung von MISSISSIPPPI BURNING. Schon MIDNIGHT EXPRESS hat gezeigt, daß es egal ist, ob ein Film über Rassismus rassistisch ist. Hauptsache, der Ton ist ernst, anklagend und selbstsicher, und die Perspektive des Films ist, zumindest oberflächlich, die des Unterdrückten – all diese Kriterien erfüllt Alan Parkers Film mühelos.

Und RAIN MAN schließlich ist ein altes, umgekämpftes Projekt, das mit überraschend vielen Zuschauern belohnt worden ist. Da will die Academy nicht nachstehen. Engagement muß belohnt werden. Daß RAIN MAN ein guter Film ist, spielt da gar keine Rolle mehr.

Sichere Tips: Rain Man, Mississippi Burning
Fast sicher: The Accidental Tourist, Dangerous Liaisons, A World Apart
Möglich: The Accused, Working Girl, The Unbearable Lightness of Being, Gorillas in the Mist
Außenseiter: Beaches, Big

Regie

Diese Kategorie überschneidet sich in der Regel mit der des besten Films. Genau so regelmäßig sind auch eine oder zwei Ausnahmen. Parker, Frears und Menges sind sichere Tips. Bleiben noch zwei Nominierungen: Levinson dürfte der Academy zu lässig und souverän sein, Kasdan ist mit der Nominierung des Films gut bedient. Clint Eastwood wäre längst fällig, und BIRD hat nichts mit Affen oder Kanonen zu tun, nur mit einem Schwarzen, der an seinem Saxophon zugrunde geht. Wenn Eastwood einmal nominiert werden soll, dann jetzt. Philip Kaufman müßte für seine Anstrengung, Kundera zu verfilmen, belohnt werden. Wie BIRD, so ist auch THE UNBEARABLE LIGHTNESS OF BEING als Film zu strikt, zu esoterisch. Aber den Regisseur könnte man ja schon lobend herausheben. Auf der Strecke bleiben dann wieder einmal Fred Schepisi, Michael Apted (wer würde ihn jemals nominieren?!), Mike Nichols und Sidney Lumet.

Bei den Regie-Preisen darf man nicht vergessen, daß die Academy sich plötzlich für ihre Filme schämt, daß sie ihre Regisseure insgeheim nicht für die weltbesten hält. Spielberg hat immer noch keinen Regie-Oscar, das ist der beste Beweis dafür. Die Tatsache, daß im vergangenen Jahr nicht ein einziger Amerikaner in die Auswahl gelangte, ein anderer. Parker, Frears und Menges sind Briten, Kaufman macht europäische Filme, und Eastwood ist so amerikanisch, so Americana, daß er schon nicht mehr zu den Amerikanern gehört. Die Fünf geben ein gutes Quintett ab.

Pedro Almodovar hat kleine Außenseiter-Chancen, aber letztlich ist sein WOMEN ON THE VERGE (übrigens ein todsicherer Tip für den besten ausländischen Film) zu verspielt und nicht so gnadenlos kunstvoll wie seine anderen Filme. Bessere Aussichten hat da schon Wim Wenders, dessen HIMMEL ÜBER BERLIN (WINGS OF DESIRE) in Amerika mit offenem Mund bestaunt wird. Was für eine vorstellung: And the winner is . . . Wymm Wendörrs.

Sichere Tips: Parker, Frears, Menges
Fast sicher: Eastwood, Kaufman
Möglich: Wenders, Almodovar, Nichols
Außenseiter: Levinson, Cronenberg, Lumet, Kasdan

Darsteller

Drei oder sogar vier Nominierungen sind absolut sicher: Dustin Hoffman für RAIN MAN (ein Autist!), Gene Hackman für MISSISSIPPI BURNING, Tom Hanks für BIG und, unvermeidlicherweise, Forest Whitaker für BIRD. Den Filmausschnitt für Gene Hackman kann ich mir lebhaft vorstellen, wie er sich gerade Brad Dourif mit dem Rasiermesser vornimmt, oder aber wenn er in der Ku Klux Klan-Bar demonstriert, wo jeder Mann, selbst vielschrötigste Kraftmeier, verwundbar ist. Hanks war so dominant, daß er nicht übergangen werden kann. In PUNCHLINE war er stark und widerlich, in BIG war er naiv und deshalb stark. Indem die Academy ihn für BIG nominiert, werden zwei Fliegen auf einmal erlegt: Hanks wird nominiert und BIG wird nominiert. So muß der Film in keiner anderen Rubrik mehr berücksichtigt werden. Whitaker ist der Dexter Gordon von 1988, seine Nominierung eine Geste, nicht mehr. Und Hoffman wird sich mit Hackman um die Trophäe beharken.

Bleibt der fünfte Kandidat: Robert De Niro fällt flach, und Charles Grodin fällt zwischen die Kategorien des besten Schauspielers und die des besten Nebendarstellers. Kevin Kline war in A FISH CALLED WANDA der beste Dummkopf aller Zeiten, aber seine Nennung wäre eine (schöne) Sensation. Edward James Olmos in STAND AND DELIVER, Bob Hoskins in WHO FRAMED ROGER RABBIT, John Cleese in A FISH CALLED WANDA, Michael Caine in DIRTY ROTTEN SCOUNDRELS und Harrison Ford in WORKING GIRL waren gut und beliebt, aber das wird nicht reichen. Außerdem deckt Tom Hanks die Komödien-Nominierung ab. Die Academy sucht etwas Ernsthaftes. Aber wenn möglich nichts Rüdes oder Radikales wie Eric Bogosian

Magazin

(in TALK RADIO) oder Jeremy Irons (in DEAD RINGERS). John Malkovich (DANGEROUS LIAISONS) und William Hurt (THE ACCIDENTAL TOURIST) sind immer für Nominierungen gut, Sean Penn und Robert Duvall im Grunde auch, aber nicht für COLORS. Und Jeff Bridges in TUCKER? Die größten Hoffnungen dürfte sich Michael Keaton machen: In BEETLEJUICE verzückte er die Amerikaner, aber der Film war zu albern für eine Oscar-Nominierung. Geradezu perfekt in dagegen CLEAN & SOBER, wo er einen Alkoholiker spielt. Düster und integer, das riecht nach einer Nominierung.

Sichere Tips: Hoffman, Hackman, Hanks, Whitaker
Möglich: Keaton, Irons, Hurt, Bogosian, Malkovich
Außenseiter: Bridges, Olmos

Darstellerin

Die härteste aller Kategorien. Es gibt nicht weniger als 16 (sechzehn!) Kandidatinnen, die ernsthaft in Betracht kommen. Nicht einbezogen sind dabei wichtige Darstellerinnen wie Jamie Lee Curtis und Elizabeth Perkins. Auszuschließen sind letztlich auch die Nominierungen von Gena Rowlands (ANOTHER WOMAN), Susan Sarandon (BULL DURHAM), Sally Field (PUNCHLINE), Kathleen Turner (THE ACCIDENTAL TOURIST) und Diane Keaton (THE GOOD MOTHER). Das liegt dann entweder am Genre (BULL DURHAM), am Scheitern der Filme oder an der momentanen Academy-Laune gegenüber einzelnen Schauspielerinnen (Sally Field ist out und Woody Allen, für den Gena Rowlands spielt, auch).
Schwieriger wird es schon bei Debra Winger, die im Grunde immer für eine Berücksichtigung gut ist. BETRAYED ist ein kontroverser Film, aber so kontrovers, daß er sich manchmal fast schon gegen sich selbst zu richten scheint. Und außerdem hat die Academy Debra ja schon in LEGAL EAGLES übersehen. Amy Irving hat sich mit CROSSING DELANCEY von ihrem Mann Steven Spielberg endgültig emanzipiert, aber der Film startete im September, und wer weiß, ob die Academy sich soweit zurückerinnern kann. Ein ähnliches Problem hat Shirley MacLaine, nur daß MADAME SOUSATZKA, in der Miss MacLaine wie für den Oscar geschaffen spielt, auch noch ein Flop war! Und außerdem ist der Start schon so lange her... Melanie Griffith hat zeitlich zwar bessere Voraussetzungen (WORKING GIRL startete Ende Dezember), und sie ist ja auch wundervoll, aber Holly Hunter, wird sich die Academy denken, war im letzten Jahr in einer ähnlichen Rolle viel ausladender, auffälliger. Was für einen Film oder eine Schauspielerin gut ist, muß noch lange nicht günstig für die Oscars sein. Für die Nichtberücksichtigung von Christine Lahti (RUNNING ON EMPTY) hat die Academy eine gute Ausflucht: Schließlich war sie schon im letzten Jahr für HOUSEKEEPING nominiert worden. Und Michelle Pfeiffer, die ja nun wirklich nicht zu übersehen war, hat ein böses Problem: Weder MARRIED TO THE MOB noch TEQUILA SUNRISE sind Filme, für die die Academy gerne Schauspieler auszeichnet.
Dieses Problem hat Barbara Hershey nicht: Sie war zwar fast schon zu präsent (in A WORLD APART, BEACHES und THE LAST TEMPTATION OF CHRIST). Aber A WORLD APART ist ihre einzige klare Hauptrolle und genau der richtige Film für die Academy. Noch klarer ist die Nominierung von Meryl Streep, die in den letzten sieben Jahren nur einmal nicht berücksichtigt wurde (für ihre Schwangerschaft konnte sie auch nicht nominiert werden). Und zudem ist sie in A CRY IN THE DARK wieder einmal kaum wiederzuerkennen und selbst ihre ärgsten Gegner (wie Andrew Sarris) kamen nicht umhin, sie in den Himmel zu loben.
Klammheimlich hat sich Jodie Foster für eine Nominierung empfohlen: In THE ACCUSED ist sie verführerisch und trotz aller Deutlichkeit auch geheimnisvoll. Und die Academy liebt es, wenn verschollen geglaubte Akteure ein Comeback feiern. Jodie Foster ist eine Bank. Das gilt wohl auch für Glenn Close, die gleich nach ihrer Schwangerschaft DANGEROUS LIAISONS in Angriff genommen hat und wieder einmal unnachahmlich die Böse spielt. Dagegen könnte Sigourney Weaver sich selbst im Weg stehen: Nur ihr ist es zu verdanken, daß GORILLAS IN THE MIST ansehnlich ist – die Academy mag grundsätzlich solche Rollen auch –, aber gleichzeitig bietet Weaver der Academy (mit WORKING GIRL) eine gute Ausweichmöglichkeit für die wesentlich kleinere Gruppe der Nebendarstellerinnen. Und es ist unwahrscheinlich, daß Sigourney der Doppelschlag von Jessica Lange (die 1982 für FRANCES und für TOOTSIE nominiert wurde) gelingt. Bleibt die letzte Kandidatin, Bette Midler. BEACHES ist ihre erste ernste Rolle seit THE ROSE. Midler ist mächtig und auffällig. Sie hat gute Kritiken bekommen. Aber wollen wir wegen ihr wirklich eine andere Kandidatin streichen?

Streep

Hoffman

Hackman

Hershey

Close Malkovich

Hanks

Weaver

Foster

Whitaker

Sichere Tips: Streep, Close, Hershey, Foster
Fast sicher: Weaver
Möglich: Midler, Winger, MacLaine
Außenseiter: Griffith, Pfeiffer, Irving, Lahti, Sarandon

Nebendarsteller

Die Sparte mit den meisten Überraschungen. Das liegt daran, daß die Academy sich noch nie zweifelsfrei entscheiden konnte, wer ein Hauptdarsteller und wer Nebendarsteller ist. Deshalb könnte Charles Grodin (MIDNIGHT RUN) in dieser Kategorie auftauchen, und auch River Phoenix (RUNNING ON EMPTY) wäre ein nicht völlig überraschender Kandidat. Aber auch wenn sie nominiert werden, haben sie keine Chance – gegen Dean Stockwell. Er hatte ein vielbeachtetes Comeback (in MARRIED TO THE MOB) und die Nebenrolle des Jahres – als Howard Hughes in TUCKER. Der Rest ist Nebensache: Martin Landau, der in TUCKER wunderbar war, wird wohl nicht berücksichtigt werden, weil Stockwell TUCKER schon abdeckt. Don Ameche bietet in THINGS CHANCE keinen Breakdance. Kiefer Sutherland (BRIGET LIGHTS, BIG CITY), Brad Dourif (MISSISSIPPI BURNING), Peter Riegert (CROSSING DELANCEY), John Heard (BEACHES) und Lou Diamond Phillips (STAND AND DELIVER) sind zu bekannt, um als Newcomer hervorgehoben zu werden. Da hat es Tim Robbins (BULL DURHAM) schon besser, denn er ist vorhier nie besonders aufgefallen. Tim Robbins spielt in BULL DURHAM Baseball, das verhindert die Nominierung des Baseball-Akteurs D.B. Sweeney (EIGHT MEN OUT).
Alec Guiness bekommt seine immer verdiente Nominierung (LITTLE DORRIT), man kann sich die zehnseitigen Jubelanzeigenn von Cannon schon vorstellen). Bryan Brown war populär in COCKTAIL und ernsthaft in GORILLAS IN THE MIST, so wird er zum ernsthaft populären Oscar-Anwärter. Und Robert Loggia heimst die zweite Nominierung für BIG ein.

Sichere Tips: Stockwell, Brown, Robbins, Guiness, Loggia
Möglich: Landau, Phoenix
Außenseiter: Grodin, Phillips, Dourif

Nebendarstellerin

Hier gilt das gleich wie für die Herren, zumal hier die Kategorie der Hauptdarstellerin entlastet werden könnte: Barbara Hershey könnte für BEACHES oder, weniger wahrscheinlich, für THE LAST TEMPTATION OF CHRIST nominiert werden, Sigourney Weawer, wie gesagt, für WORKING GIRL und Elizabeth Perkins für BIG.
Aber es wird schwer: Frances McDorman ist das einzig Liebenswerte in MISSISSIPPI BURNING, Diane Venora der einzige Hoffnungsschimmer für Bird. Geena Davis ist gleichrangig neben William Hurt in THE ACCIDENTAL TOURIST, kommt in den Credits aber erst nach Kathleen Turner. Joan Cusack (WORKING GIRL) war ohnehin endlich dran. Und Lena Olin ist diejenige, die aus THE UNBEARABLE LIGHTNESS am besten in Erinnerung geblieben ist.

Sichere Tips: McDormand, Venora, Davis
Fast sicher: Cusack, Olin
Möglich: Weaver, Hershey
Außenseiter: Plimpton, Perkins, Braga

Originaldrehbuch

Keine ganz großen Favoriten hier. Und außerdem: was wird belohnt? Der Film, die Geschichte, das Drehbuch? Wer hat es schon gelesen? Und war nicht der Regisseur verantwortlich dafür, was aus dem Film geworden ist, im Guten wie im Bösen? Am ehesten sind Bücher gefragt, die ernste Fragen stellen oder intelligent amüsieren. Die Academy-Mitglieder (und andere Ignoranten) hassen es, wenn sie nur ansatzweise glauben, sie lachen über etwas, das unter ihrem Niveau sein könnte. Das macht die Chancen für das originellste Drehbuch des Jahres, John Cleeses A FISH CALLED WANDA, zunichte. Und öffnet die Tore für BIG und für Ron Sheltons BULL DURHAM, vielleicht auch für WORKING GIRL, das sich aber sehr bescheiden gibt, und das bei einem Budget von 20 Millionen Dollar! TEQUILA SUNRISE hat gute Wendungen und noch bessere Dialoge, aber das Krimi-Genre könnte alles verderben. THE ACCUSED, RAIN MAN und MISSISSIPPI BURNING wirbelten Staub auf, das hatte vor allem mit ihren Geschichten zu tun. Darüber könnte man drei der besten Drehbücher übersehen: Naomi Faners RUNNING ON EMPTY, Shawn Slovos A WORLD APART und Olianskys BIRD.

Sichere Tips: Bull Durham, Mississippi Burning, The Accused, Rain Main
Fast sicher: Big
Möglich: Working Girl, Running On Empty, A World Apart
Außenseiter: Tequila Sunrise

Adaptiertes Drehbuch

Nicht viele Kandidaten in dieser Kategorie. Dafür klare, da WHO FRAMED ROGER RABBIT, BILOXI BLUES, DEAD RINGERS und TALK RADIO wegen ihrer Genres flachfallen. Ansonsten gibt es nur Unklarheiten, wer aus dem Trio THE UNBEARABLE LIGHTNESS OF BEING (Kundera, immerhin!), CROSSING DELANCEY und BEACHES herausfallen muß. A CRY IN THE DARK, THE ACCIDENTAL TOURIST und DANGEROUS LIAISONS sind sicher Tips.

Sichere Tips: A Cry in the Dark, The Accidental Tourist, Dangerous Liaisons
Fast sicher: The Unbearable Lightness of Being, Beaches
Möglich: Crossing Delancey
Außenseiter: Dead Ringers

Kamera

Eine verzwickte Sparte. Sie richtet sich mehr nach Namen als nach Filmen. Haskell Wexler scheint seine Nominierung sicher zu haben (die Academy findet die Mischung von dokumentarischem und Action-Stil in COLORS sicher spannend), ebenso zumindest eine Nominierung für John Seale, der sowohl RAIN MAN als auch GORILLAS IN THE MIST fotografierte. MISSISSIPPI BURNING ist ganz auf effektvolle Bilder abgerichtet, eine Nominierung ist Pflicht (obwohl der Kameramann Peter Biziou heißt). Conrad E. Hall hat TEQUILA SUNRISE zu einem schöneren Film gemacht, mit seiner differenzierten Benutzung von langen und kurzen Brennweiten, aber er wird wohl am Genre scheitern. An der Kompromißlosigkeit und der Schwärze der Bilder könnte es liegen, daß Jack N. Greens vorzügliche Kamera in BIRD unbeachtet bleibt. Und John Bailey ist mit THE ACCIDENTAL TOURIST nur krasser Außenseiter.
Bleiben die ausländischen Kameraleute, denn die Academy liebt kunstvolle Kameraarbeit, und sie ist auch hier fest davon überzeugt, daß die Ausländer das am besten können. Es sind aber nur noch zwei Plätze frei: zu Auswahl stehen Michael Ballhaus für WORKING GIRL (aber Ballhaus wurde erst im letzten Jahr für seine eher unauffällige Arbeit in BROADCAST NEWS genannt), Philippe Rousselot für DANGEROUS LIAISONS, Henri Alekan für den HIMMEL ÜBER BERLIN, Sven Nykvist für THE UNBEARABLE LIGHTNESS OF BEING und der Dauerbrenner Vittorio Storaro für den exquisit gefilmten TUKKER (aber Storaro ist seit 1979, seit APOCALYPSE NOW, so oft nominiert wurden, daß eine Pause fällig wäre).

Sichere Tips: Wexler, Seale
Fast sicher: Alekan, Nykvist, Biziou
Möglich: Storaro, Green
Außenseiter: Ballhaus, Rousselot, Hall

Sie schütteln den Kopf, glauben uns nicht? Brauchen Sie nicht, denn auch wir können es noch gar glauben, wen wir übergangen und übersehen haben. Aber vielleicht macht das auch nichts, denn es ist ja nur ein Spiel. Das meinen wir bitter ernst.

Milan Pavlović & Michael Althen

Magazin

Das verführerische LIAISONS-Plakat

Schlicht und effektiv: Die RAIN MAN-Anzeige

Fox' WORKING GIRL

In Zahlen:

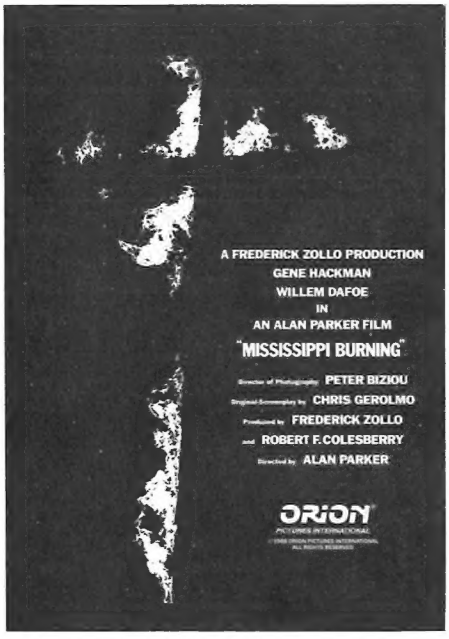
Das amerikanische Kinojahr 1988 Gute Zahlen, gemischte Zeichen

War 1988 ein gutes Jahr für das amerikanische Kino? Wer den nackten Zahlen traut, der wird das sofort bejahen: Fast 4,4 Milliarden Dollar wurden in den vergangenen zwölf Monaten an den Kinokassen umgesetzt, das ist eine Steigerung von noch einmal gut 3% gegenüber dem ehemaligen Rekordjahr 1987. Aber die Eintrittspreise waren noch nie so teuer wie 1988 (im Landesdurchschnitt 4,15 Dollar pro Karte, gut 15 Cent mehr als im Vorjahr), und die Zahl der Besucher sank um 2% auf 1,05 Milliarden. Im Sommer sahen die Dinge rosiger aus: Top-Hits wie WHO FRAMED ROGER RABBIT, COMING TO AMERICA, BIG, CROCODILE DUNDEE II, DIE HARD, COCKTAIL und Überraschungen wie A FISH CALLED WANDA sorgten bis in den späten August hinein für Schlangen vor den Kinos und für freudige Kassierer. Doch mit dem Herbst kam die Ernüchterung: Es fehlte ein Hit wie in den beiden vorangegangenen Jahren, als CROCODILE DUNDEE und FATAL ATTRACTION jeweils für einen nahtlosen Übergang der beiden geschäftsträchtigsten Saisonzeiten, Sommer und Winter, sorgten. 1988 gelang es trotz zum Teil emphatischer oder zumindest aufgeregter Reaktionen weder MOON OVER PARADOR noch DEAD RINGERS, weder GORILLAS IN THE MIST noch THE ACCUSED an die Vorjahrszahlen anzuknüpfen. Erstmals seit April 1986 konnte ein Film mit einem Umsatz von weniger als drei Millionen Dollar Wochenend-Spitzenreiter werden – mußte die Branche den Hauch einer Flaute spüren.

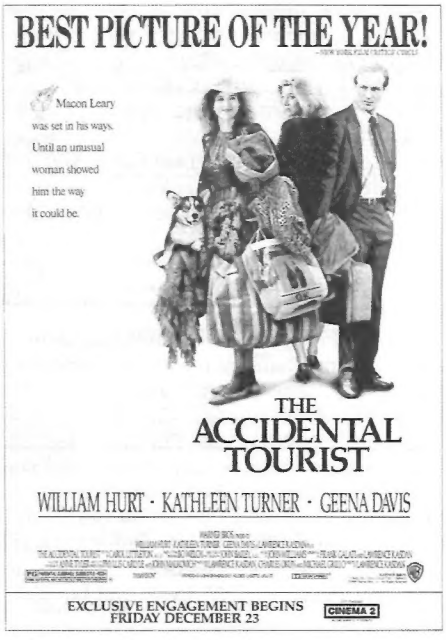
Welcher Film macht das Rennen? Welche Filme fallen auf? Wer sich für das amerikanische Kino interessiert, kann den Stellenwert der Vermarktung gar nicht hoch genug ansetzen. Wer sie ignoriert, der verschließt sich auf lange Sicht dem Urteil der Zuschauer. Über 500 Filme hatten 1988 in den USA Premiere: Das sind gut zehn Erstaufführungen pro Wochenende, nicht eingerechnet jene Filme, die erst gar nicht mehr ins Kino kommen und direkt auf Video ausgewertet werden (etwa Larry Cohens IT'S ALIVE III). In der Zahl von 500 Premieren sind auch ausländische und *low budget*-Filme enthalten, Filme, die nie zum selben Zeitpunkt im gesamten Land gespielt werden, Filme also, deren Kopienzahl nie über 300 geht. Doch zieht man diese Filme ab, bleiben immer noch gut 150 groß gestartete Filme übrig. Natürlich kann von diesen Filmen nicht jeder ein Hit werden, nicht jede Produktion seine Kosten einspielen. Viele Filme fristen nur ein kurzes Dasein, fallen beim Publikum durch und verlieren schnell ihre Kinos.
Um dies zu verhindern, setzt der Konkurrenzkampf der Verleiher ein. Und, erstaunlich genug, sieht man sich die Resultate pro Verleiher an, fällt eine Beständigkeit auf – im Positiven wie im Negativen. Die Jahre des Studio-Systems sind lange vorbei, und doch zeichnet sich eine Linie, ein Konzept ab: die aufwendigen Projekte bei Paramount und Tri-Star, die Wagnisse bei Orion und Universal. Aber was für Unterschiede gibt es! Die Sorgfalt, mit der Filme vermarktet, gestartet und ausgewertet werden, läßt Rückschlüsse auf die einzelnen Verleiher zu: auf ihre Ziele, ihr Selbstverständnis, ihre Erfahrung und ihren Riecher. Ja, sie läßt sogar Rückschlüsse auf die Filme zu, die produziert werden. Nicht zufällig haben die Cannon-Filme von vornherein einen schlechten Ruf, hat Tri-Star so viele reine Männerfilme im Programm, und nicht zufällig wurden COLORS und MARRIED TO THE MOB von Orion verliehen. Deshalb soll hier versucht werden, in Einzelanalysen einige Eigenarten der Großverleiher herauszustellen. (In der Reihenfolge vom schwächsten bis zum erfolgreichsten Verleih.)

Unabhängige Verleiher

Die kleinen Verleiher haben es zusehends schwerer. Sie stecken in einem Teufelskreis: Sie haben wenig Geld, können deshalb keine aufwendigen Produktionen wagen, keine Stars engagieren, nicht viel für Werbung ausgeben und deshalb fast nie große Summen einspielen. Das eine folgt aus dem anderen und umgekehrt. Und selbst wenn einer dieser Verleiher einen Hit landet, ist das keine Zukunftsgarantie: Im letzten Jahr spielte Vestron mit DIRTY DANCING über $ 60 Millionen ein; in diesem Jahr war die Staffel des Verleihs zwar dreimal so lang und die Filme waren doppelt so teuer, der erfolgreichste Film aber



MISSISSIPPI-Motiv: Schwarz wie die Nacht



Warners ACCIDENTAL-Anzeige

(THE UNHOLY) brachte im Kino gerade $ 6,2 Mio. ein.

Besonders für diese Verleiher gilt, daß man Hits nicht mit der Brechstange erzielen kann. Zwei oder drei gute Ideen nutzen genausowenig wie zwei oder drei gute Filme. Beständigkeit ist nötig, eine gute Staffel und ein heißes Eisen für die Zukunft. Wer sich nach einem Hit zufrieden die Hände reibt, wird garantiert in nächster Zukunft sein blaues Wunder erleben. Auch in Hollywood kennt das Geschäftsleben keinen Präsens, sondern nur die Zukunft – und die Vergangenheit.

Es ist kein Garantieschein, drei Hits hintereinander gehabt zu haben (mit einem gewaltigen Flop könnte alles vergessen sein), aber es ist ein Todesurteil, wenn man drei Flops in Folge hatte: Das beginnt schon damit, daß es schwer wird, Kinos zu finden, die die neuen Filme spielen.

Cannon kann noch so viel tun, die eigene Staffel loben, die glorreiche Zukunft beschreien – die Vergangenheit wird den Verleih wohl immer einholen. Als Cannon von eigenen Erfolgen redete, konnte jeder, der Zahlen lesen kann, ermessen, daß es sich um Flops oder zumindest um große Enttäuschungen handelte. (Der erfolgreichste Cannon-Film ist nach wie vor BREAKIN' aus dem Jahr 1984: von MGM/UA vertrieben, spielte der Film etwas über 30 Millionen Dollar ein und liegt damit etwa auf Platz 300 in der Bestenliste der 80er Jahre.) Als der Verleih seine Filme anpries, konnte jeder sehen, wie es wirklich um die Qualität der Filme stand.

Mit den Machwerken, die jahrelang produziert wurden, enttäuschten Golan und Globus ihr Publikum auf Jahre. Die beiden wußten nie, was sie taten. Sie gaben viel Geld für Schund aus, und sie engagierten Stars, die ihre besten Tage gesehen hatten (Charles Bronson, Chuck Norris) oder die sich als Eintagsfliegen entpuppten (Michael Dudikoff). Die Werbekampagnen waren schlampig, übertrieben marktschreierisch, die Plakate sehr oft häßlich gemalt. Stars ersetzten keine Stories, und als endlich einmal gute Stories vorhanden waren (bei RUNAWAY TRAIN oder BARFLY), wollte niemand mehr die Filme sehen. SALSA konnte auch im Sog von DIRTY DANCING ganze 8,9 Mio. Dollar verbuchen. Und selbst ein potentieller Hit wie BLOODSPORT, der endlich einmal das bot, was versprochen wurde, blieb weit unter seinen Möglichkeiten: Das Plakat war wieder einmal geradezu abschreckend häßlich, das Mißtrauen des Publikums in die großen Versprechungen zu groß.

Auch unter neuer Führung scheint Cannon nichts hinzugelernt zu haben: wer Filme wie HANNA'S WAR oder HAUNTED SUMMER ernsthaft für Oscar-Nominierungen vorschlägt, der ist nicht nur kindisch, sondern einfach instinktlos. Cannon zeigt als negatives Vorbild, wie sehr die Eigenreklame gelernt sein will.

Cannon ist das prominenteste Opfer des Größenwahns. Es gibt auch andere, weniger bekannte Beispiele: Der Horror-Verleih Empire übernahm sich und ging pleite, New World Pictures und Atlantic investierten viel Geld und verbuchten dennoch kein einziges Mal Einnahmen von über 10 Millionen Dollar. Tatsächlich gelang 1988 nur fünf Indie-Filmen der Sprung über diese Grenze: MYSTIC PIZZA (Samuel Goldwyn jr.), eine ausnehmend sensibel vermarktete romantische Komödie, die mit relativ wenigen Kopien (380) gestartet wurde und sich dank guter Mundpropaganda wochenlang gut hielt; BLOODSPORT, ein Film allerdings, der für das Doppelte seiner $ 11,6 Mio. gut war; HALLOWEEN 4, selbstredend ein Film, für den schon andere Filme Werbung gemacht hatten; ACTION JACKSON, die aufwendigste Indie-Produktion von 1988; und der Serien-Hit A NIGHTMARE ON ELM STREET (diesmal Teil Nr. 4), für den das gleiche gilt wie für HALLOWEEN 4, nur daß hier sogar die Einnahmen mit jedem Teil gestiegen waren, die Serie immer populärer geworden war.

Grundsätzlich aber sind die Indies chancenlos. Das amerikanische Kino wird von den Großverleihern dominiert. Es gibt 11 major companies, von denen manche ihre Geschäfte zusammen abwickeln: MGM und United Artists produzieren getrennt, verleihen jedoch freiwillig zusammen. Columbia und Tri-Star Pictures produzieren und verleihen zwar getrennt, aber beide unter dem gleichen Banner: dem von Coca Cola. Und die

Weintraub Entertainment Group

(WEG: 3 Filme, 3 Flops), eine Firma, deren Existenz der Produzent Jerry Weintraub (THE KARATE KID, DINER) jahrelang vorbereitet hatte, läßt ihre Filme von Columbia Pictures verleihen. Das war Weintraubs erster gravierender Fehler: Columbia ist selber am Boden, hat einen mäßigen Ruf und nicht die besten Beziehungen – vor allem seitdem der Verleih letztes Jahr großen Ärger mit einer der größten US-Kinoketten, Cineplex Odeon, hatte. Der zweite, letztlich schwerwiegendere Fehler war die erste WEG-Staffel: Es begann (wie im letzten STEADYCAM beschrieben) mit THE BIG BLUE, einem Film, der die Amerikaner überhaupt nicht interessiert und den die Columbia gräßlich vermarktete. Es ging weiter mit FRESH HORSES, einem ernsthaften Film über Teenies (welcher US-Teenie will das sehen?) mit Molly Ringwald und Andrew McCarthy, die zuletzt beide kein (Geld-)Glück mit ihren Filmen hatten. Und es fand ein vorläufiges Ende mit MY STEPMOTHER IS AN ALIEN, einem unglücklich konzipierten Film, der zum einzigen krassen Flop der Weihnachts-Wochen wurde: Es gab in diesem Jahr keinen einzigen SF-Hit (BEETLEJUICE war eher eine Komödie); Kim Basinger ist wohl eine Droge, aber Kassengift; und Dan Aykroyd braucht zum Erfolg einen männlichen Partner, der ihn möglichst dominiert. Und zu

Magazin

schlechter Letzt kollidierte die Premiere zeitlich mit den größten Komödien-Hits der Saison: TWINS, THE NAKED GUN und SCROOGED. Nur der Tatsache, daß es in diesem Jahr relativ wenige Weihnachts-Premieren gab, ist es zu verdanken, daß STEPMOTHER seine Kinos halten und wenigstens etwas über 10 Millionen Dollar einspielen konnte. Aber WEG hat jetzt eine schlechte Vergangenheit. Und die nahe Zukunft sieht nicht sehr viel besser aus: Die erste Premiere 1989 wird THE GODS MUST BE CRAZY II sein – und das war selbst in Frankreich kein Hit.

Columbia (14 Filme)

Ein ähnlich schwarzes Jahr wie Columbia hat in den letzten zehn Jahren kein eingesessener *major* durchleiden müssen. Nach der Trennung von David Puttnam als Präsidenten ging gar nichts mehr: Das Hauptziel der neuen Führung (unter Dawn Steel) schien es zu sein, die unter Puttnam hergestellten Filme möglichst schlecht wegkommen zu lassen. ZELLY & ME, STARS & BARS, THE BEAST OF WAR, ROCKET GIBRALTAR, HOUSEKEEPING, A TIME OF DESTINY und LITTLE NIKITA waren kaum in den Kinos; VIBES, Columbias Sommerfilm (Kosten: 18 Millionen Dollar), brachte am ersten Wochenende 900.000 Dollar ein und verschwand prompt aus den Kinos; VICE VERSA, die blödelige Körpertausch-Geschichte mit Judge Reinhold, war eine Enttäuschung, genau wie PIPPI LONGSTOCKING, WHITE MISCHIEF und THINGS CHANGE. Das neue Management scherte sich einen Dreck um diese Filme, investierte kaum Geld in Werbung und sah zu, wie ein Film nach dem anderen verreckte. Andere Puttnam-Produktionen oder Einkäufe wurden erst gar nicht gestartet (Dörries ME & HIM, BLOODHOUNDS OF BROADWAY, mit Madonna, Szabos HANUSSEN) oder mehrmals verschoben. Ein schlimmeres Zeichen gibt es in Hollywood überhaupt nicht. BARON MÜNCHHAUSEN ist fast ein Jahr überfällig (wir wissen ja inzwischen warum), Michael Crichtons SMOKE und Ted Kotcheffs WINTER PEOPLE ein halbes Jahr. Und schließlich wurde der 30 Millionen Dollar-Film OLD GRINGO (mit Jane Fonda) nicht wie angekündigt zu Weihnachten gestartet. Dabei hätten dem Film ein paar Oscar-Nominierungen nur gut tun können.
Neue Produktionen waren natürlich auch noch nicht fertig. Das Ergebnis: Columbia hatte 1988 einen Marktanteil von nicht einmal 2%! Und diese 2% verdankte der Verleih drei Filmen, die allesamt beschämend vermarktet wurden: Bertoluccis LAST EMPEROR startete im Herbst '87 mit wenigen Kopien vorzüglich, aber obwohl Columbias Weihnachtsfilm LEONARD: PART VI (mit Billy Cosby) gnadenlos floppte, versäumte es die Führung, mehr Kinos mit dem LAST EMPEROR zu beliefern. Als der erste Trubel verflogen war, im Februar, wurde die Kopienzahl geringfügig erhöht, und erst eine Woche, nachdem der Film seine neun (Puttnam-)Oscars eingefahren hatte, zog er in die Dörfer: zu spät, um noch etwas vom Weihnachtsgeschäft mitzubekommen, zu schwach, um sich gegen die Frühjahrs-Hits durchzusetzen.
Ähnlich unterbelichtet war die Vermarktung von Spike Lees zweitem Film, SCHOOL DAZE, den die Kritik zwar recht hart rannahm, das Publikum jedoch sehr schätzte. Nur: kaum jemand bekam den Film zu sehen. 224 Kopien waren das Maximum in einer Branche, in der Filme mit bis zu über 2000 Kopien eingesetzt werden. Und Columbia knauserte, wo es nur ging: bei Plakaten, TV-Spots und bei Zeitungsinseraten. Angesichts dieser Vermarktung ist das Einspielergebnis von über 14 Mio. Dollar ein großer Erfolg. Und trotz des (vielleicht unbeabsichtigten) Schachzugs, den lange vor BIG abgedrehten Tom Hanks-Film PUNCHLINE erst später anlaufen zu lassen, konnte PUNCHLINE die Erwartungen, die nach dem ersten Wochenende aufkamen, nicht erfüllen. Schnell sprach sich herum, daß nicht Hanks, sondern Sally Field das glückliche Ende für sich hatte, und PUNCHLINE fiel schnell aus den Spitzenplätzen.
Das ernüchternde Fazit für Columbia 88: 14 Starts, 11 Flops. Und noch ist kein Land in Sicht. De Palmas CASUALTIES OF WAR startet frühestens im Sommer (obwohl: ist das die richtige Startzeit?). Und wer weiß, vielleicht schafft es Columbia ja auch noch, das hochkarätige Sequel THE LAST OF THE GHOSTBUSTERS zu versaubeuteln. Der letzte Hit, STAND BY ME, liegt über zwei Jahre zurück. Der letzte *box office leader* von Columbia liegt 17 Monate zurück: Das war, um die Tragik zu komplettieren, ausgerechnet ISHTAR.

Tri-Star (13 Filme)

Kein Verleih setzt so eindeutig auf ein Programm wie Tri-Star. RAMBO III, RED HEAT, THE IRON EAGLE II, THE BLOB, BAT 21 und THE KISS: Die Hälfte der Jahresstaffel bestand aus Filmen für Männer, lediglich SHORT CIRCUIT 2 war für unter 18jährige freigegeben. Kein Verleih investiert so viel Geld in seine Filme: durchschnittlich kostet ein Tri-Star-Film 25 Millionen Dollar, und Summen wie 58 Millionen (für RAMBO III) oder über 30 Millionen Dollar (für RED HEAT und IRONWEED) sind keine Ausnahmen. Tri-Star spart nicht, niemals. Doch dieses Klotzen zahlt sich selten aus: fast immer bleiben die Filme unter den Erwartungen. Aufwand ist hier fast nie die halbe Miete.
Tri-Star ist das Cannon der *majors*, nur ist alles eine Spur größer. Die Summen sind höher und der Rückhalt (Coca Cola) stabiler. Nur für die Vermarktung (vorwiegend gezeichnete und meist häßliche Plakate, die fatal an Cannon erinnern; fade Trailer) scheint das Geld nicht mehr zu langen. Doch im Gegensatz zu Cannon sind die Tri-Star-Filme meistens für ein massives erstes Wochenende gut. Schließlich startet auch kein anderer Verleih seine Filme im Durchschnitt mit so vielen Kopien (RAMBO III mit 2500 Kopien, RED HEAT in 1885 Kinos). Nach dem ersten Wochenende fallen die Filme zumeist schnell ab, weil sie nicht die Erwartungen erfüllen. (Umgekehrt starteten SHORT CIRCUIT 2 und THE SEVENTH SIGN eher schwach, und hielten sich ganz gut, nachdem sich herumgesprochen hatte, daß die Filme besser waren als die Werbung vermuten ließ.) Vielleicht dreht sich Tri-Star ja auch in einem Teufelskreis: weil die Filme so aufwendig sind, kann es sich der Verleih gar nicht leisten, einzelne Filme vorsichtig an ihr Publikum heranzuführen. Und wenn das versucht wird, wie bei SWEET HEARTS DANCE (mit Don Johnson und Susan Sarandon), geht es schief. Niemand traut halt Tri-Star einen Überraschungsfilm zu.

Orion (15 Filme)

Wenn aus Hollywood ungewöhnliche *major*-Filme kommen, dann meist von Orion: TEN, PLATOON und ROBOCOP gehören dazu, nun auch BULL DURHAM, COLORS, MARRIED TO THE MOB und MISSISSIPPI BURNING. Orion läßt sich nicht so leicht in ein Schema pressen (die Führung ist immer noch jene, das rechtzeitig vor HEAVEN'S GATE den Hut bei United Artists genommen hatte). Unerwartete Hits kommen hier ebenso vor wie unerwartete Flops, phantastischen Vermarktungsideen folgen schlichte Blakkouts: Filme wie SEPTEMBER, ANOTHER WOMAN, HOUSE ON CARROLL STREET und MONKEY SHINES brachten kein Bein auf die Erde. BULL DURHAM und vor allem COLORS hingegen wären wohl bei keinem anderen Verleih zu solchen Hits geworden: Bei COLORS suggerierte Orion den erwachsenen Zuschauern, bis hin zur EASY RIDER-Generation, daß COLORS ganz schlüssig neben EASY RIDER stehen würde, daß der Film ebenso charakteristisch für die Epoche stünde. So wurden neben den ohnehin interessierten *gang kids* auch Erwachsene angesprochen. BULL DURHAM wurde ganz an Erwachsene verkauft. Und MISSISSIPPI BURNING wurde exzellent (unübersehbar fett, aber nicht aufdringlich) unter die Leute gebracht. Orion ist bereit, Risiken einzugehen: Kein anderer Verleih wollte THROW MOMMA FROM THE TRAIN und THE UNBEARABLE LIGHTNESS OF BEING herausbringen, wohl kein anderer Verleih hätte Jonathan Demme direkt nach dem Flop SOMETHING WILD ine zweite Chance gegeben.
Aber es ist immer ein clever kalkuliertes Risiko, eine kontrollierte Offensive: Orion dreht von allen *majors* im Durchschnitt die billigsten Filme, investiert nie über 20 Mio. Dollar (der teuerste Film 1988 war THE UNBEARABLE LIGHTNESS mit 17 Mio. Dollar). So können Flops leichter verkraftet werden, und niemand steht unter dem Zwang, viel Geld einspielen zu müssen.
Die Strategien, nach denen Orion vorgeht, beziehen sich auf die einzelnen Filme. Man schwankt zwischen massiven und ausgewählten Starts: DIRTY ROTTEN SCOUNDRELS, der Weihnachtshit mit Michael Caine und Steve Martin, startete ganz konventionell in über 1500 Kinos, COLORS dagegen lief sich erst nur in 422 Kinos warm, bevor in der dritten Woche über 1300 Kopien zum Einsatz gelangten. Und MISSISSIPPI BURNING startete in ganzen neun Häusern, womit der Film die Gelegenheit bekam, ein Publikum zu finden. Das ist selten in der Branche. Nicht immer gehen die Strategien auf (HOUSE ON CAROLL STREET war ein absoluter Tiefpunkt), nicht alle Risiken werden mit Erfolg belohnt. Aber Orion (zu deren nächsten Premieren John Milius' FAREWELL TO THE KING gehört) ist einer der spannendsten US-Verleihe.

United Artists (7 Filme)

Mit UA ist wieder zu rechnen. Bis in den Dezember hinein war es ein ganz gewöhnliches Jahr, mit Höhen und Tiefen, leichten Gewinnen und leichten Verlusten: James Bridges' BRIGHT LIGHTS, BIG CITY hatte ein beachtliches erstes Wochenende, brach dann aber schnell ein; Costa Gavras' BETRAYED blieb in den Erwartungen. Mit CHILD'S PLAY begann die Wende zum Guten: Tom Hollands Horrorfilm war die einzige Überraschung des Herbstes, am Ende sogar die erfolgreichste Premiere der zwischen September und Mitte November gestarteten Filme.
Doch erst Mitte Dezember folgte die wichtigste Produktion des Jahres: RAIN MAN, der Film, in den der Verleih über zwei Jahre Arbeit und Geld gesteckt hatte und der sich zu einem zweiten HEAVEN'S GATE auszuwachsen schien. Martin Brest, Steven Spielberg und Sydney Pollack hatten sich an dem Projekt versucht und waren aus verschiedensten Gründen ausgestiegen (Brest wegen Meinungsverschiedenheiten mit den Stars; Spielberg und Pollack aus Zeitmangel, Pollack vielleicht aber auch aus Mißtrauen, sich wieder in einen Film mit Dustin Hoffman zu stürzen). Unzählige Drehbuchversionen wurden verfaßt, Proben mit den beiden Hauptdarstellern Tom Cruise und Dustin Hoffman anberaumt. Die Kosten beliefen sich noch vor dem ersten Drehtag auf fast 10 Millionen Dollar, und United Artists wäre wohl aus dem Projekt ausgestiegen, hätte Dustin Hoffman nicht auf die Realisierung des Films gedrängt. Schließlich wurde Barry Levinson engagiert, und mit ihm ging alles sehr schnell – und billig. Letztlich kostete RAIN MAN statt der befürchteten 40 bis 45 Millionen Dollar lediglich 30, und die Dreharbeiten wurden so zeitig beendet, daß der Film ohne Not für Weihnachten fertiggestellt werden konnte.
Blieb die Preisfrage: Wie sollte der Film gestartet werden? Mit vielen Kopien? Mit wenigen? Sollte man sich darauf verlassen, daß die Kritik dem Film helfen würde, oder sollte UA auf die Popularität von Tom Cruise bauen? Die Länge (145 Minuten) und das Sujet des Films sprachen gegen einen Großstart. Aber UA startete den Film auf Teufel komm' 'raus, mit 1252 Kopien – und hatte Erfolg.
Trotz gemischter Kritiken tat die Mundpropaganda das Übrige: Zuwachs am Weihnachtswochenende und auch am Neujahrswochenende waren die Folge. Am Neujahrswochenende hatte RAIN MAN den Weihnachtshit TWINS hinter sich gelassen und an vier Tagen sage und schreibe 14 Millionen Dollar eingespielt. Geringen Verlusten am folgenden Wochenende standen erneute Gewinne am dritten Januar-Wochenende gegenüber und damit erneut der Sprung über die 10 Millionen Dollar-Grenze.
Inzwischen visiert RAIN MAN die 100 Millionen Dollar-Grenze und etliche Oscar-Nominierungen an. Wie sich der Film bei seinem eher düsteren Thema so nach vorne gespielt hat, ist immer noch nicht ganz klar. Aber United Artists sieht wieder besseren Tagen entgegen, und es wird schon darüber gemunkelt, daß die Verleih-Ehe mit MGM aufgelöst wird.

Warner Bros. (23 Filme)

Ein enttäuschendes Jahr für den beständigsten Verleih der 80er Jahre. Niemand verlieh so viele Filme, und niemand hatte so viele verschiedenartige potentielle Hits wie Warner: Ein neuer Dirty Harry, THE DEAD POOL; eine Komödie mit Chevy Chase, FUNNY FARM; der fünfte Teil der POLICE ACADEMY; ein Thriller von Roman Polanski mit Harrison Ford, FRANTIC; die Fortsetzung des Top Hits ARTHUR, wieder mit Dudley Moore, Liza Minnelli und John Gielgud; ein neuer Spielberg, EMPIRE OF THE SUN; eine *big budget*-Romanze im Football-Genre, von Taylor Hackford, mit Jessica Lange, Dennis Quaid und Timothy Hutton, EVERYBODY'S ALL AMERICAN; die Fortsetzung des Top-Hits CADDYSHACK, diesmal mit Jackie Mason; eine neue Komödie mit Richard Pryor, MOVING; und zwei Schauspielerfilme, A CRY IN THE DARK mit Meryl Streep und Sidney Lumets RUNNING ON EMPTY. 11 Filme, 11 mehr oder minder große Enttäuschungen. Am besten erging es dabei noch dem alten Harry mit Einnahmen von 37 Mio. Dollar, aber auch das ist wenig im Vergleich mit Harrys letztem Auftritt, SUDDEN IMPACT, der mit $ 60 Mio. belohnt wurde.
Einen Teil der Verantwortung trägt Warner selber: Oft verließ man sich zu sehr auf das Produkt, strengte sich nicht sonderlich an, zusätzliche Aktivitäten (etwa in Form origineller Anzeigen, die Motive, besonders die Schrifttypen waren oft sehr banal) zu entfalten. Bei EMPIRE OF THE SUN war das Unglück früh abzusehen, aber Warner änderte die Strategie nicht, überließ dem Film, dem zudem die Gunst der Academy versagt blieb, seinem Schicksal; A CRY IN THE DARK, für den Meryl Streep und ihr Regisseur Fred Schepisi überragende Kritiken erhielten, wurde zu früh (Anfang

Magazin

November) und, für eine *selected release*, mit zu vielen Kopien (135) gestartet. Eine ähnliche Strategie versagte schon im letzten Jahr bei CRY FREEDOM. Bis in den Dezember konnte sich der Film nicht im Gespräch halten. EVERYBODY'S ALL AMERICAN, eigentlich für einen Weihnachtsstart gedacht, wurde kurzfristig vorgezogen, ausgerechnet in die Phase direkt vor Thanksgiving, wenn ganz leichte Unterhaltung wie SCROOGED gefragt ist. Bis zum Weihnachtsgeschäft, das auch schwächeren Filme Schutz und eine halbwegs gute Kasse verspricht, war auch dieser Film aus den Kinos verschwunden.
Am besten erging es Warner mit Filmen, von denen man am wenigsten erwarten durfte: dem *low budget*-Film STAND AND DELIVER; der romantischen Komödie CROSSING DELANCEY mit Amy Irving, auch wenn der Film nicht ganz das halten konnte, was man sich nach den ersten Wochen (mit nur 95 Kopien) erhoffen durfte; der krude Actioner ABOVE THE LAW, in jeder Hinsicht ein billiger Film, konnte gut 18 Millionen Dollar einspielen; und der einzige große Hit, BEETLEJUICE, kam selbst für die Warner Bros. überraschend.
Das war im April. Danach kam lange nichts mehr. Selbst TEQUILA SUNRISE mit seinem explosiven Star-Trio schien zu hart für's weiße Fest, fiel nach gutem Start bedenklich schnell ab. Doch mit Einnahmen von fast 40 Mio. Dollar hat sich Robert Townes zweiter Spielfilm als Hit etabliert. Auch sonst begann 1989 für die Warner Bros. vielversprechend: Lawrence Kasdans THE ACCIDENTAL TOURIST und Stephen Frears DANGEROUS LIAISONS liegen nicht nur bei den Oscars gut im Rennen, sondern auch bei dem um die Gunst des Publikums. Beide Filme wurden über Weihnachten mit wenigen Kopien (3 bzw. 8) gestartet, um die Qualifikation für den Oscar zu erbringen, und die Presse-Lorbeeren wurden für den Großstart Anfang Januar genutzt. 1989 wird, nachdem im letzten Jahr Lorimar aufgekauft wurde, ein geschäftiges Jahr für die Warner.

Universal (16 Filme)

Es sah nach einem mäßigen Jahr aus: Im Frühjahr überzeugten lediglich BILOXI BLUES (wann bekommen wir den Film zu sehen?), die Adaption des erfolgreichen Bühnenstücks, und, überraschenderweise, Wes Cravens krudes Horrorstück THE SERPENT AND THE RAINBOW. Dagegen enttäuschten die halbherzig vermarkteten CASUAL SEX? und THE MILAGRO BEANFIELD WAR. Im Sommer blieb MIDNIGHT RUN unter den Erwartungen, auch weil der Film unglücklich vermarktet wurde (siehe STEADYCAM Nr. 10), THE GREAT OUTDOORS überraschte, ohne ein Hit zu werden. Universal schien das Jahr zu verschlafen. Doch mit THE LAST TEMPTATION OF CHRIST geriet der Verleih ins Rampenlicht. Bei TEMPTATION konnte der Verleih nicht viel tun, er war ganz auf die Reaktionen der Zuschauer angewiesen. Kostenlose Vorabwerbung hatte es genug gegeben, und keine Anzeigenwerbung der Welt hätte mehr Menschen ansprechen können („Urteilen Sie selbst", war Universals Werbezeile).
Unglücklich operierte der Verleih dagegen bei John Carpenters THEY LIVE, der ungewöhnlich viele positive Kritiken erhielt, vom Verleih allerdings behandelt wurde wie ein x-beliebiger Horrorfilm: ein Großstart, ein einziges Anzeigenmotiv, in dem nicht auf die Kritiken eingegangen wurde, und ein schneller Rückzug der Kopien nach dem zweiten Wochenende. 12 Millionen Dollar für eine gerade 4,5 Millionen Dollar teure Produktion sind nicht schlecht, aber ich werde das Gefühl nicht los, daß der Film bei besserer Behandlung über 20 Millionen Dollar hätte einspielen können.
Dafür kam Universal im November mit einem hübschen Motiv für den Zeichentrickfilm LAND BEFORE TIME heraus. Und im Dezember folgte die sensationelle Kampagne für TWINS. Wer bei dieser Werbung nicht wenigstens schmunzeln kann (und sich zwangsläufig ein bißchen mit dem Film beschäftigt), dem ist nicht mehr zu helfen.

Eine der besten Anzeigen der letzten Jahre.

20th Century Fox (12 Filme)

Von den bewährten *majors* hatte die Fox, wie so häufig, die wenigsten Premieren. Vier ohnehin nicht besonders hit-verdächtige Filme schüttelte der Verleih schon im Frühjahr ab, im sommer vernachlässigte man LICENSE TO DRIVE etwas, aber diesem Teenie-Film war mit Anzeigen ohnehin weniger zu helfen als mit einem simplen TV-Spot.
Die einzige gravierende Mißkalkulation ergab sich bei COCOON: THE RETURN, bei dem die Fox allzu sehr darauf vertraute, daß der erste Teil (1985 ein Überraschungshit) Werbung genug war. Als sich die Enttäuschung abzeichnete (bereits am ersten Wochenende), war es bereits zu spät. Bei den restlichen Filmen gab die Fox sich dagegen alle Mühe, und die wurde selten enttäuscht: DEAD RINGERS war nicht zu helfen, BROADCAST NEWS, den die Fox über Weihnachten '87 so clever eingesetzt hatte, litt unter den schwachen Ergebnissen auf dem Land und der Ignoranz der Academy. Dagegen auf der Plus-Seite: BIG, die zweitgrößte Überraschung und DIE HARD, der erfolgreichste Action-Film des Jahres (siehe STEADYCAM Nr. 10); YOUNG GUNS, der sich zum populärsten Western der 80er Jahre mauserte; ALIEN NATION, sehr gut gestartet und insgesamt passabel; und der Weihnachtsfilm WORKING GIRL, der mit der Hilfe einiger Oscar-Nominie-

Gewinner & Verlierer '88

Out of the Blue-Hits:
FATAL ATTRACTION (Par/Bruttoeinnahmen 156.5 Mio Dollar); GOOD MORNING, VIETNAM (BV/124.0); BIG (Fox/112.4); DIRTY DANCING (Vestron/62.9)

Überraschungen:
THREE MEN AND A BABY (BV/167.5); WHO FRAMED ROGER RABBIT (BV/152.0); COMING TO AMERICA (Par/128.1); RAIN MAN (UA/88.8); TWINS (U/86.5); DIE HARD (Fox/80.5); MOONSTRUCK (MGM/80.0); BEETLEJUICE (WB/73.7); THE NAKED GUN (Par/68.3); STAKEOUT (BV/65.6); A FISH CALLED WANDA (MGM/60.0); THROW MOMMA FROM THE TRAIN (Orion/57.6); BULL DURHAM (Orion/50.3); COLORS (Orion/46.1); YOUNG GUNS (Fox/43.3); BILOXI BLUES (U/41.9); CHILD'S PLAY (UA/31.5); THE ACCUSED (Par/30.0)

Erwartete Hits:
CROCODILE DUNDEE II (Par/109.0); COCKTAIL (BV/77.4); SCROOGED (Par/59.4); RAW (Par/50.4)

Vielversprechend für 1989:
WORKING GIRL (Fox/38.2); THE ACCIDENTAL TOURIST (WB/21.8); BEACHES (BV/20.1); MISSISSIPPI BURNING (Orion/14.7); THREE FUGITIVES (BV/6.4); DANGEROUS LIAISONS (WB/4.9);

Zufriedenstellend:
WILLOW (MGM/55.7); PLANES, TRAINES & AUTOMOBILES (Par/49.5); BROADCAST NEWS (Fox/49.1); OLIVER & COMPANY (BV/49.4); LAND BEFORE TIME (U/42.9); WALL STREET (Fox/41.3); BIG BUSINESS (BV/39.6); TEQUILA SUNRISE (WB/38.0); THE GREAT OUTDOORS (U/38.0); THE DEAD POOL (WB/37.9); DIRTY ROTTEN SCOUNDRELS (Orion/36.4); NUTS (WB/30.4); SHOOT TO KILL (BV/29.2); ERNEST SAVES CHRISTMAS (BV/28.0); FUNNY FARM (WB/25.2); BETRAYED (UA/24.9); ALIEN NATION (Fox/24.6); OVERBOARD (MGM/24.5); GORILLAS IN THE MIST (U/22.5); MARRIED TO THE MOB (Orion/21.3); LICENSE TO DRIVE (Fox/21.0); SHORT CIRCUIT 2 (Tri-Star/20.8); PUNCHLINE (Col/20.8); FRIDAY THE 13th PART VII (Par/19.0); THE SERPENT & THE RAINBOW (U/19.0); ABOVE THE LAW (WB/18.6); THE SEVENTH SIGN (Tri-Star/18.3); JOHNNY BE GOOD (Orion/17.1); CROSSING DELANCEY (WB/15.8); MASQUERADE (MGM/14.4); THE LAST TEMPTATION OF CHRIST (U/8.0)

Pick-Up Artists:
SCHOOL DAZE (Col/14.1); STAND AND DELIVER (WB/13.7); THE MILAGO BEANFIELD WAR (U/12.9); JEAN DE FLORETTE (Orion Classics/4.9); AU REVOIR LES ENFANTS (OC/4.5); BABETTE'S FEAST (OC/4.3); MANON DE SOURCES (OC/3.9); DER HIMMEL ÜBER BERLIN (OC/3.0); WOMEN ON THE VERGE OF A NERVOUS BREAKDOWN (OC/2.5)

Indie-Hits:
A NIGHTMARE ON ELM STREET IV (New Line/49.3); ACTION JACKSON (Lorimar/19.6); HALLOWEEN 4 (Galaxy/17.7); MYSTIC PIZZA (Goldwyn jr./12.4); BLOODSPORT (Cannon/11.6); MY LIFE AS A DOG (Skouras/8.3); HAIRSPRAY (New Line/6.6); OUT OF ROSENHEIM (Island/3.4)

Sorgenkinder:
THE LAST EMPEROR (Col/43.0); MIDNIGHT RUN (U/37.1); BABY BOOM (UA/25.6); TUCKER (Par/19.5); FRANTIC (WB/17.4); SCHOOL DAZE (Col/14.1); THE UNBEARABLE LIGHTNESS OF BEING (Orion/10.0; HOPE & GLORY (Col/9.9); NIGHT OF THE DEMONS (IFM/2.2)

Enttäuschungen:
RAMBO III (Tri-Star/53.7); THE RUNNING MAN (Tri-Star/38.1); RED HEAT (Tri-Star/34.9); batteries not included* (U/32.9); EMPIRE OF THE SUN (WB/22.1); THE PRESIDIO (20.0); POLICE ACADEMY 5 (WB/19.4); FOR KEEPS? (Tri-Star/17.5); SHE'S HAVING A BABY (Par/16.0); BRIGHT LIGHTS, BIG CITY (UA/15.6); THE RETURN TO SNOWY RIVER II (BV/13.6); VICE VERSA (Col/13.5); D.O.A. (BV/12.6); EVERYBODY'S ALL-AMERICAN (WB/12.5); THE COUCH TRIP (Orion/10.9); MOVING (WB/10.7); IRON EAGLE II (Tri-Star/10.2); SHAKEDOWN (Universal/9.2); CASUAL SEX? (U/9.2); DEAD RINGERS (Fox/9.1); U2: RATTLE AND HUM (Par/8.5); WITHOUT A CLUE (Orion/8.4); STEALING HOME (WB/7.5); A NEW LIFE (Par/7.3); PHANTASM II (U/5.6); EIGHT MEN OUT (Orion/5.5); RUNNING ON EMPTY (WB/2.8); THINGS CHANGE (Orion/2.8); HOUSE OF GAMES (Orion/2.3); DOMINICK & EUGENE (Orion/2.1); BIRD (WB/2.0); ANOTHER WOMAN (Orion/2.0)

Flops:
COCOON: THE RETURN (Fox/17.3); BIG TOP PEE-WEE (Par/15.0); ARTHUR 2 ON THE ROCKS (WB/14.5); POLTERGEIST III (MGM/13.0); CADDYSHACK II (WB/11.2); MOON OVER PARADOR (U/10.0); SWITCHING CHANNELS (Tri-Star/9.0); BAD DREAMS (Fox/8.9); CLEAN & SOBER (WB/8.5); HIGH SPIRITS (Tri-Star/8.3); THE BLOB (Tri-Star/8.1); SATISFACTION (Fox/7.8); IRONWEED (Tri-Star/7.3); OFF LIMITS (Fox/6.9); HOT TO TROT (WB/6.3); MAC & ME (Orion/6.2); THE LIFE OF JIMMY REARDON (Fox/6.0); A CRY IN THE DARK (WB/Cannon/6.0); THE RESCUE (Buena Vista/5.7); DEEP STAR SIX (Tri-Star/5.5); HEARTBREAK HOTEL (BV/5.3); MONKEY SHINES (Orion/5.1); CLARA'S HEART (WB/5.1); CRY FREEDOM (U/4.9); THE GOOD MOTHER (BV/4.6); SUNSET (Tri-Star/4.2); BAT 21 (Tri-Star/3.8); FEDS (WB/3.8); SWEETHEART'S DANCE (Tri-Star/3.7); IMAGINE: JOHN LENNON (WB/3.7); MEMORIES OF ME (MGM/3.6); MADAME SOUSATZKA (U/3.3); TALK RADIO (U/2.4); THE KISS (Tri-Star/1.7); SEPTEMBER (Orion/0.4); THE HOUSE ON CARROLL STREET (Orion/0.3)

Indie-Flops:
SALSA (Cannon/8.7); THE RETURN OF THE LIVING DEAD II (Lorimar/7.9); THE UNHOLY (Vestron/6.2); ELVIRA (New World/5.1); 1969 (Atlantic/5.0); CRITTERS 2 (New Line/3.8); HELLRAISER II (New World/3.1); 18 AGAIN (New World/2.3); A WORLD APART (Atlantic/2.2); THE MODERNS (Alive/2.0); COP (Atlantic/1.9); STORMY MONDAY (Atlantic/1.7); A HANDFUL OF DUST (New Line/1.5); PATTY HEARST (Atlantic/1.1); AND GOD CREATED WOMAN (Vestron/0.7); BUSTER (Hemdale/0.5); JULIA & JULIA (Cinecom/0.5)

Columbia & WEG-Flops:
MY STEPMOTHER IS AN ALIEN (WEG/12.4); HOPE & GLORY; FRESH HORSES (WEG/6.6); THE BIG BLUE (WEG/2.8); WHITE MISCHIEF (2.3); PIPPI LONGSTOKKING (2.3); SMOKE (1.7); LITTLE NIKITA (1.6); A TIME OF DESTINY (1.2); HOUSEKEEPING (1.0); ROCKET GIBRALTAR (0.1); THE BEAST OF WAR (0.1); STARS & BARS (0.1); ZELLY & ME (0.05)

Stand: 29. Januar 1989

Erklärungen:

Verleihabkürzungen:
BV: Buena Vista; Par: Paramount; WB: Warner Brothers; U: Universal; Fox: Twentieth Century Fox; Col: Columbia; WEG: Weintraub Entertainment Group; MGM/UA: Metro Goldwyn Mayer/United Artists; OC: Orion Classics.
Zu den acht großen Hollywood-Verleihen, den sogenannten *Major Companies* gehören: Buena Vista (inklusive Disney Pictures und Touchstone Productions), Columbia (inkl. Tri-Star und Weintraub Entertainment Group), MGM/UA, Orion (inkl. Orion Classics), Paramount, 20th Century Fox, Universal und Warner Bros.

Magazin

Die mondsüchtige Cher brachte MGM einen unverhofften Geld- und Oscar-Segen

rungen in die Größenordnungen von BROADCAST NEWS (gut $ 50 Mio.) vorstoßen könnte.
Zum ersten Mal seit 1983 plazierte sich die Fox im Spitzentrio. Die Aussichten sind gemischt. 1989 bringt Blake Edwards' SKIN DEEP und Chris Walas' THE FLY 2, beides Filme, deren Schicksal nicht abzusehen ist. Aber letztlich wird 1989 für die Fox mit einem Film stehen und fallen: mit James Camerons erstem Film seit ALIENS, THE ABYSS, den die Fox angeblich gegen INDIANA JONES III und THE LAST OF THE GHOSTBUSTERS antreten lassen will.

MGM (7 Filme)

Seit dem Sommer hat sich nichts mehr getan. Aber mit drei Hits, darunter zwei überraschenden (MOONSTRUCK und A FISH CALLED WANDA), hatte MGM ein großes Jahr. Die beiden Flops MEMORIES OF ME und SPELLBINDER fallen, mit ihren bescheidenen Budgets, nicht groß ins Gewicht. Bedenklicher ist da die Entwicklung des Weihnachtsfilms, THE JANUARY MAN. Die Erwartungen waren groß: der Film mit Kevin Kline, Mary Elizabeth Mastrantonio und Rod Steiger wurde von Norman Jewison produziert, von John Patrick Shanley (MOONSTRUCK) geschrieben und von Pat O'Connor inszeniert. Doch MGM entschied sich kurzfristig, den Krimi aus den Komödien-lastigen Weihnachtswochen zu nehmen. Ob das richtig war, ist mehr als fraglich: Am zweiten Januar-Wochenende gestartet, erzielte der Film desaströse 1,9 Mio. Dollar in fast 1000 Kinos. Kein allzu gutes Zeichen für ein Jahr, in dem so wichtige Premieren wie Euzhan Palcys A DRY WHITE SEASON (mit Marlon Brando), George Pan Cosmatos' 30 Millionen Dollar-Produktion LEVIATHAN und Martin Ritts LETTERS (mit Jane Fonda und Robert De Niro). Hoffentlich vergeht dem Löwen das Brüllen nicht.

Paramount (14 Filme)

Klammheimlich hat Paramount den Konkurrenten der Warner Bros. den Rang des beständigsten Verleihs abgelaufen: Der zweite Platz im letzten Jahr bedeutet, daß Paramount innerhalb der letzten elf Jahrgänge zehnmal unter den ersten Drei landete (viermal war der Verleih Jahresbester). Nur im Katastrophenjahr 1985 war Paramount Fünfter (und das nur dank des Überläufers von 1984, BEVERLY HILLS COP, und des Frühjahrs-Hits WITNESS). Doch unter der neuen Führung folgten '86 und '87 zwei erste Plätze und nun ein guter zweiter Rang.
Paramount bleibt ein merkwürdiger Verleih. Er scheint auf Nummer Sicher zu gehen und überrascht doch immer wieder. Wer hätte vorher zu behaupten gewagt, eine romantische Komödie mit Eddie Murphy könne fast 130 Mio. Dollar einbringen und ein Konzertmitschnitt (RAW) über $ 50 Mio. (und das trotz verheerender Kritiken)? Und wer hätte geahnt, daß der hervorragend verkaufte THE NAKED GUN über 60 Mio. Dollar einspielen würde? Was spielt es da noch für eine Rolle, daß man den Standard-Hits CROCODILE DUNDEE II und SCROOGED etwa 20 Millionen Dollar mehr zugetraut hätte? Daß THE PRESIDIO und TUCKER, SHE'S HAVING A BABY und BIG TO PEE-WEE floppten? Schließlich war da noch der Überläufer des letzten Jahres, FATAL ATTRACTION (noch einmal 30 Mio. Dollar); THE ACCUSED konnte dank einer guten Werbekampagne und der Mundpropaganda im schwachen Herbst immerhin noch 30 Mio. Dollar erkämpfen; der siebte Teil der FRIDAY THE 13th-Reihe spielte fast so viel ein wie TUCKER; und der nnötige U2-Film kam, trotz bescheidener Einnahmen 8,5 Mio. Dollar in die schwarzen Zahlen, weil das Budget nur bei $ 4 Mio. lag. Alle kleinen Fehler spielen keine Rolle, denn im Moment einer möglichen Krise stehen wieder ein paar sichere Hits an – 1989 zum Beispiel INDIANA JONES III und STAR TREK V, Filme, die keiner sehen muß, aber alle sehen wollen.

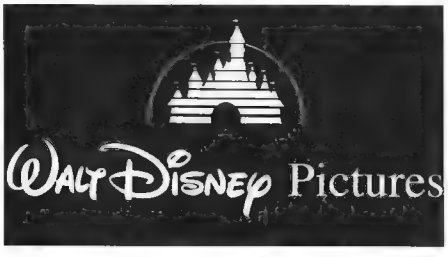
Eine Sicherheit für *Paramount* im neuen Sommer: Harrison Ford und Sean Connery sind ein Team in INDIANA JONES AND THE LAST CRUSADE.

Buena Vista (15 Filme)

Der unaufhaltsame Aufstieg der Disney-Studios hat seinen (vorläufigen) Höhepunkt gefunden. Jahrelang krebste der Verleih bei Marktanteilen von höchstens 4% herum, jetzt ist er bei 20% angelangt! Der Wandel begann, wie in den letzten Heften angedeutet, mit Disneys Produktionsfirma Touchstone. Hier wurden endlich die Filme hergestellt, die Disney sich jahrzehntelang nicht getraut hatte zu produzieren: Filme mit rüder Sprache, dreckigen Aktionen, schlechten Menschen, Filme wie DOWN AND OUT IN BEVERLY HILLS, OUTRAGEOUS FORTUNE, THE COLOR OF MONEY und STAKEOUT. Letztlich predigten die meisten dieser Filme auch die Lehrsätze, die uns zu besseren Menschen machen, aber der Ansatz war schnell, frech und ungewohnt. Es ist kein Zufall, daß all diese Drehbücher am Cheftisch von Disney abgesegnet wurden. Es ist der Riecher des Chefs, Michael Eisner, der zum Erfolg führte. Er ließ sich zum Beispiel nicht beirren, als die französische Version von „Drei Männer und ein Baby" in Amerika durchfiel. Und für die US-Ver-

sion baute er nicht auf absolute Kinostars, sondern auf populäre Fernsehdarsteller wie Tom Selleck und Ted Danson, die das Budget nich sprengten und doch den meisten Amerikanern bekannt und lieb waren. Wie Orion dreht Buena Vista fast durchweg mit niedrigen Budgets. THREE MEN AND A BABY, THE COLOR OF MONEY, OUTRAGEOUS FORTUNE, STAKEOUT und sogar COCKTAIL kosteten nur zwischen 13 und 17 Mio. Dollar. Im Gegensatz zu Orion sind die Themen für alle, es sind fast immer Kinderfilme, für 6- bis 80jährige. Bei diesen Budgets macht es auch nicht viel, wenn Filme wie D.O.A., RETURN TO SNOWY BUSINESS die Erwartungen nicht ganz erfüllen können und wenn die Taktik nicht aufgeht, wie bei THE GOOD MOTHER mit Diane Keaton, auf den das Gleich zutrifft wie auf Warners A CRY IN THE DARK. Solche Enttäuschungen macht Buena Vista mit den Wiederaufführungen von BAMBI oder THE FOX & THE HOUND bereits wieder mehr als wett.

Die Sensation des Jahres war GOOD MORNING, VIETNAM, bei dem vielleicht sogar Eisner nicht wußte, was er hatte. Jahrelang hatten sich die Studios gesträubt, eine Komödie in und über Vietnam zu drehen. Disney gab den Zuschlag, wenn auch nur wenig Geld: 6,2 Mio. Dollar für eine major production sind geradezu



lächerlich. Aber der Film funktionierte und Disneys Vermarktung erst recht: An Weihnachten mit nur vier Kopien gestartet (und damit für die Oscars qualifiziert), erzielte GOOD MORNING, VIETNAM phantastische Zahlen. Dann, am dritten Januar-Wochenende, als die großen Weihnachtsfilme langsam ihrem Ende entgegensahen und das Wort über Levinsons Film die Runde gemacht hatte, kamen weitere 781 Kopien in die Kinos, und der Film brachte sensationelle 11,7 Mio. Dollar ein. In den Wochen darauf wurden immer wieder weitere Kopien zum Einsatz gebracht, die Verluste dadurch nicht nur gemildert, sondern sogar Gewinne erzielt. Neun Wochen in Folge hielt sich GOOD MORNING, VIETNAM an der Spitze, so lange wie seit TOOTSIE kein anderer Film mehr. Zwischen Ende November und Anfang März, in 16 Wochen, war Buena Vista vierzehn Mal Spitzenreiter (erst mit THREE MEN, dann mit GOOD MORNING, VIETNAM). Im restlichen Verlauf des Jahres stellte Buena Vista nur noch zwei Spitzenreiter, aber drei Hits: OLIVER & COMPANY, den Weihnachtszeichentrickfilm, der über die Feiertage LAND BEFORE TIME klar austach und jetzt auf die 50 Mio.-Grenze zusteuert (was einen Rekord für die Premiere eines Animationsfilms bedeuten würde); COCKTAIL mit Tom Cruise, der die wohl schlechtesten Kritiken des Jahres erhielt, aber von den Teenies geliebt wurde (als sehr wirksam entpuppte sich das Plakatmotiv); und, natürlich sagen Sie jetzt, der Hit dieses Jahres, WHO FRAMED ROGER RABBIT. Aber was hätte da nicht alles schiefgehen können: Es war der bisher einzige Buena Vista-Film, der mehr als 20 Millionen Dollar kostete (dann aber gleich 53 Mio.!), und niemand konnte mit Sicherheit sagen, ob die Mischung aus Animation und Realfilm, Komödie und Krimi ankommen würde. Aber das Publikum nahm den Film gleich an, und die legs des Films waren so lang wie die von Jessica Rabbit.

An diesem Juni-Wochenende, einen Tag, vielleicht auch nur eine Minute lang, hatten die Disney-Leute völlige innere Ruhe: Der Film war ein Hit, der ganze Aufwand hatte sich gelohnt. Es war der Moment, in dem ein paar Menschen aus der Branche die Situation genießen, in der Gegenwart leben konnten. Doch dann begann wieder die Maschinerie zu arbeiten, die Varianten für die nächsten Wochen wurden besprochen, neue Anzeigen-Motive geplant. Buena Vista weiß, daß gute Hasen schwer geschossen, aber schnell gegessen werden. 1989 hat Buena Vista die gleiche Ausgangssituation wie Steffi Graf: es gibt nichts Neues mehr zu gewinnen, es gilt, das Erreichte zu verteidigen. Das wäre schon eine ganze Menge.

Milan Pavlović

Die 30 erfolgreichsten US-Filme von 1988 (in Mio. Dollar):

WHO FRAMED ROGER RABBIT *(Robert A. Zemeckis; BV; 22.6.)*	●	149.9
COMING TO AMERICA *(John Landis; Paramount; 29.6.)*		128.1
GOOD MORNING, VIETNAM *(Barry Levinson; BV; 23.12.87)*		123.5
BIG *(Penny Marshall; Fox; 3.6.)*	●	111.9
CROCODILE DUNDEE II *(John Cornell; Paramount; 25.5.)*		109.1
THREE MEN AND A BABY *(Leonard Nimay; BV; 25.11.87)*		96.9
DIE HARD *(John McTiernan; Fox; 15.7.)*	●	79.7
MOONSTRUCK *(Norman Jewison; MGM; 16.12.87)*		79.4
COCKTAIL *(Roger Donaldson; BV; 29.7.)*	●	76.8
BEETLEJUICE *(Tim Burton; Warner Brothers; 30.3.)*		73.7
A FISH CALLED WANDA *(Charles Crichton; MGM; 15.7.)*		60.0
WILLOW *(Ron Howard; MGM; 20.5.)*		55.8
RAMBO III *(Peter MacDonald; Tri-Star; 25.5.)*		53.7
SCROOGED *(Richard Donner; Paramount; 23.11.)*	●	51.6
BULL DURHAM *(Ron Shelton; Orion; 15.6.)*		50.3
A NIGHTMARE ON ELM STREET IV *(Renny Harlin; New Line; 19.8.)*		49.3
COLORS *(Dennis Hopper; Orion; 15.4.)*		46.1
TWINS *(Ivan Reitman; Universal; 9.12.)*	●	43.5
YOUNG GUNS *(Christopher Cain; Fox; 12.8.)*		43.4
BILOXI BLUES *(Mike Nichols; Universal; 25.3.)*		41.9
THE NAKED GUN *(David Zucker; Paramount; 2.12.)*	●	39.9
BIG BUSINESS *(Jim Abrahams; BV; 10.6.)*		39.6
BROADCAST NEWS *(James L. Brooks; Fox; 16.12.87)*		38.8
THE LAST EMPEROR *(Bernardo Bertolucci; Columbia; 20.11.87)*		38.6
BAMBI *(Walt Disney: Buena Vista; 15.7./WA)*		38.1
THE GREAT OUTDOORS *(Howard Deutch; Universal; 17.6.)*		38.0
THE DEAD POOL *(Buddy van Horn; Warner Brothers; 13.7.)*		37.8
MIDNIGHT RUN *(Martin Brest; Universal; 20.7.88)*		37.2
RED HEAT *(Walter Hill; Tri-Star; 17.6.88)*		34.9
LAND BEFORE TIME *(Don Bluth; Universal; 18.11.)*	●	34.2

Erklärungen:

●: Zum Jahresende noch in den Kinos
BV: Buena Vista; Fox: Twentieth Century Fox; MGM: Metro Goldwyn Mayer
Die Zahlen beziehen sich auf die Einspielergebnisse in der Zeit vom 1.1. bis zum 29.12.1988. Die Einnahmen vor oder nach dieser Zeitspanne sind nicht berücksichtigt. Die kompletten Zahlen (bis zum Redaktionsschluß dieser Ausgabe) finden Sie in der Statistik der *„Gewinner & Verlierer"*.
Quellen: *Variety, The Hollywood Reporter;* Dank an Ira Sattler

Magazin

Dieses Foto ist 16 Jahre alt. Aber hat sich Rivette verändert?

In Berlin:

Rivettes „La Bande des Quatre" oder: Geister schlafen nicht

Eigentlich wollen ein paar Schauspieler nur ernsthaft arbeiten, gemeinsam ein Stück erarbeiten, den Text untersuchen, interpretieren und in einer Inszenierung in die richtige Form bringen. Doch dann passiert immer ein Komplott. Plötzlich wird alles unklar, rätselhaft, unverständlich. Das Stück kommt nie zur Aufführung. So bricht die Wirklichkeit in die Kunst ein. Doch diese Wirklichkeit ist eine Fiktion. Die Kunst ist die Realität, die Stücke von Shakespeare, Racine, Aischylos, Marivaux, die Schauspieler, die Arbeit mit Texten. Die Filme von Jacques Rivette handeln von dem parallelen Leben mit der Wirklichkeit und der Fiktion. *„Ich glaube, daß das, was man im Film gemeinhin unter Wirklichkeit versteht, im Grunde gar nicht existiert. Alles ist Fiktion, denn in dem Augenblick, in dem etwas gefilmt wird, wird es schon zur Fiktion. Folglich kann man mit Hilfe einer Fiktion – das entspricht der traditionellen Theorie von der Widerspiegelung – eine Art Abbild schaffen, das man ‚Wirklichkeit' nennt."*

*

Ich habe im *Kölner Stadt-Anzeiger* ein Zitat von dem Direktor der Luxemburger Cinémathèque gelesen, der sagt, *„daß die Filme von Raoul Walsh wie ein gutes Steak sind, an dem es kein überflüssiges Gramm Fett gibt."* Diese Evidenz hat auch Rivette schon sehr früh beim amerikanischen Kino bewundert und er hat seine Konsequenzen daraus gezogen. *„In dem Maße, in dem ich Hawks bewundere, scheint es mir sinnlos, Hawks irgendwie Konkurrenz machen zu wollen. Das Gleiche gilt auch für andere amerikanische Cinéasten, wie John Ford und die anderen seiner Generation, mit der ihr eigenen Geisteshaltung. Bessere Filme als sie kann man ja doch nicht machen und insofern zwingen sie uns, etwas anderes zu machen."*

*

So hat Jacques Rivette mit der Erfahrung des amerikanischen Kinos seine Unschuld verloren und seinen Stil gefunden: ein Kino der einfachen Schrift, *„Fixierung von Welten mit ihren konkreten Realitäten ohne persönlichen Eingriff der Mechanik (mit ihren Skalpellen einer Abtreiberin). Einfach auf Film Manifestationen, die Art zu leben und zu sein, das Verhalten des kleinen Individualkosmos aufzeichnen; kalt, dokumentarisch filmen, die Kamera auf die Rolle des Zeugen, des Augen reduzieren."*

*

Rivette öffnet einen filmischen Raum, der eine sinnliche Präsenz hat; er überwältigt seinen Zuschauer nicht mit dem Rhythmus und der Geschwindigkeit der Montage, mit ungewöhnlichen Kameraperspektiven oder Anhäufung technischer Attraktionen; er ist der Regisseur der Totalen (wie Renoir) und er macht den Zuschauer zum Komplizen eines Spiels, eines Denk-Spiels, das immer größere artistische Anstrengungen erfordert. *„Ich möchte beim Zuschauer so etwas wie ein permanent*

gestörtes Gleichgewicht erzeugen, so, als wenn er auf einer Pyramide aus Stühlen sitzt, die in jedem Augenblick einstürzen kann."

*

Eigentlich wollen in Jacques Rivettes jüngsten Film LA BANDE DES QUATRE, der im Wettbewerb der diesjährigen Berlinale uraufeführt wird, ein paar junge Schauspielschülerinnen nur ernsthaft arbeiten, unter Anleitung der erfahrenen Regisseurin Constance Dumas (Bulle Ogier) *„La double inconstance"* von Marivaux erarbeiten, den Text verstehen und in die richtige Form bringen. Doch dann taucht plötzlich ein Mann auf und rettet Anna aus einer gefährlichen Situation. Auf der Fahrt nach Hause unterrichtet er sie auch noch über die Gefahr, in der ihre Freundin Cécile schwebt, die sich in eine dunkle Drogengeschichte eingelassen haben soll. Plötzlich ist alles unklar, rätselhaft, unverständlich. Das Stück wird nie zur Aufführung kommen.

Anna, Joyce, Claude, Cécile – vier Schauspielschülerinnen, die in eine rätselhafte Intrige geraten, und ein Mann, Thomas (der einzige in diesem Film), der offenbar für die Polizei arbeitet, bewegen sich in diesem Stück, das Rivette dirigiert, wie Motive in einem Musikstück, die sich finden, wieder auseinanderlaufen, immer neue Variationen ermöglichen und unmerklich einem Höhepunkt zusteuern. Der Film bewegt sich zwischen nur wenigen Schauplätzen, dem Theater im Norden von Paris, einem Café und dem Haus der Freundinnen in einem Pariser Vorort. Immer wieder dazwischengeschnittene Kamerafahrten aus dem fahrenden Zug verbinden die Orte und sind kleine Pausen zum Atemholen für die nächste Überraschung. Irgendwo ist der Schlüssel zu dem Geheimnis versteckt, nach dem Thomas sucht, der deswegen Claude verführt, die nur verliebt ist und nichts weiß, was Anna Joyce über Cécile erzählt hat. So hat jedes der Mädchen ein Geheimnis, das die anderen nicht kennen. Und als am Ende Thomas im Haus der Mädchen den Schlüssel findet – in einer ungemein suggestiven Sequenz – fällt der wundervolle Satz *„das sind die Schlüssel, die die Geister hindern, zu schlafen"*.

*

Nach der Vorführung der Arbeitskopie von LA BANDE DES QUATRE im Pariser Kopierwerk LTC sehe ich kurz Jacques Rivette. Er ist mit seiner Kamerafrau Carolyn Champetier gekommen (die aus der Schule von William Lubtchansky kommt und für Godard ihren ersten Spielfilm SOIGNE TA DROITE drehte), um mit dem Kopiermeister Farbkorrekturen zu besprechen. Mit wacher Freundlichkeit spricht er über ein technisches Problem und über die Musik (von Monteverdi); er vermittelt nicht den Eindruck, ein Urteil über den Film hören zu müssen. In einer Einstellung im Theater, sage ich, ist das Richtmikrophon am oberen Bildrand zu sehen. Ja, das stimmt, sagt Rivette, aber es war die beste Einstellung.

Wilfried Reichart

» Mühelos verwandelt Cronenberg seine düsteren Visionen in geniale Bilder «

New York Times

JEREMY IRONS

GENEVIEVE BUJOLD

Ab 9. Februar im Kino

JEREMY IRONS

BESTER HAUPTDARSTELLER 1988

NEW YORK FILM CRITICS ASSOCIATION

DAVID CRONENBERG

BESTER REGISSEUR 1988

LOS ANGELES FILM CRITICS ASSOCIATION

THE RANK ORGANISATION presents

DAVID CRONENBERGS

DIE UNZERTRENNLICHEN

JAMES G. ROBINSON und JOE ROTH zeigen JEREMY IRONS – GENEVIEVE BUJOLD in DAVID CRONENBERGS „DIE UNZERTRENNLICHEN" (Dead Ringers)
Schnitt RONALD SANDERS, Production Designer CAROL SPIER, Kostüme DENISE CRONENBERG, Musik HOWARD SHORE, Kamera PETER SUSCHITZKY,
Associate Producer JOHN BOARD, Executive Producer CAROL BAUM und SYLVIO TABET, Drehbuch DAVID CRONENBERG und NORMAN SNIDER,
Nach dem Buch „DIE UNZERTRENNLICHEN" von BARI WOOD und JACK GEASLAND, Produktion DAVID CRONENBERG und MARC BOYMAN, Regie DAVID CRONENBERG

DOLBY STEREO

Das Buch DIE UNZERTRENNLICHEN von BARI WOOD ist im FISCHER VERLAG erschienen.

SENATOR FILM

Magazin

Warren Oates in TWO LANE BLACKTOP

Raritäten:

Monte Hellman und sein Meisterwerk ASPHALTRENNEN

„There is a road no simple highway between the dawn and the dark of night and if you go no one may follow that path is for your steps alone."
(*„Ripple"*, The Grateful Dead)

I.
Das *Road Movie*, reinrassiger Bastard aus dem Füllhorn der Hippiekultur, angetrieben von der Aufbruchstimmung dieser Ära, vom Rock'n'Roll, dem Siechtum Hollywoods, der puren Lust am Fetisch Auto und Motorrad: Sinn konnte es nur machen, solange die Gleichung *jung sein heißt unterwegs sein*, halbwegs hinhaute. (Und das tat sie nicht lange.) Den Western sollten diese Filme ablösen, als zeitgenössische Variante; heute taugen sie meistens nur noch als Soziogramme einer verwirrten Generation – jedes Gesellschaftsstück aus den dreißiger Jahren wirkt weniger veraltet. Die Spannbreite zwischen Biker-Kreuzzügen und weinerlichen Selbstfindungs-Odysseen war ausladender als man sich zu einnern glaubt.

II.
Niemand, der geraume Zeit im Streufeuer der Geschichten gelegen hat, die amerikanischen Filme, Songs und Bücher erzählen (die seriösen gleichermaßen wie die trivialen), wird sich der Faszination amerikanischer Straßen gänzlich entziehen können. Straßen als Lebens- und Erfahrungsraum, als Verbindungslinie zwischen dem Hier und einem Anderswo gibt es überall, *the road* als Ausbruchsschneise und Fluchtroute aber ist etwas genuin Amerikanisches, weit mehr als ein endloser Asphaltstreifen: Die kühne Vision eines sinnstiftenden Ganzen und unzählige persönliche Glücksversprechen am Ende des Regenbogens; Amerika erschloß und schuf sich in permanenter Vorwärtsbewegung und wird nicht aufhören nach neuen *frontiers* zu suchen. Und gegen jedes bessere Wissen wird Gültigkeit behalten, daß dem Amerikaner der Weg wichtiger sein muß als das Ziel.

III.
TWO LANE BLACKTOP von Monte Hellman also, aus dem Jahr 1971. Vorbereitet und gedreht ab Frühjahr 70. Vielleicht noch unter den Nachwirkungen der Manson- und Altamont-Schocks, dennoch eher die Verarbeitung durchlittener Leere, um kühle Distanz bemüht, als ein verbitterter *Hangover*-Rülpser aus dem hohlen Bauch. Mehr als nur eine Studie über die Erkenntnis, daß Amerika ein gewalttätiges Land ist. So oder so aber ein Film, der zum Katzenjammerblues einen neuen Sound beisteuerte. Eine Rarität? Aber klar doch. Sowohl was die Verfügbarkeit anbelangt, als auch seine Bedeutung für das Genre. Einzigartig ist auch seine Stellung im Werk des Regisseurs, und Hellman-Retro bot nun die seltene Gelegenheit TWO LANE BLACKTOP im Kino zu sehen, noch dazu in 35 mm. Es ist Hellmans vielschichtigster, konsequentester und am weitesten gedachter Film, wohl auch sein von außen am wenigsten beeinflußter. Es ist nicht zuletzt auch der Film, der ihm für eine kurze Zeit Aussicht auf kontinuierliches Inszenieren zu bieten schien, was dann ja immerhin fast umgehend zu COCKFIGHTER geführt hat, der nahezu gerechten Umsetzung des gleichnamigen Romans von Charles Willeford – soweit das möglich ist, wenn der Produzent Roger Corman heißt.

IV.
Drei Männer, zwei Autos und das Girl, das ist so ziemlich alles – Landschaften, Städte, Zufallsbekanntschaften bleiben ohne Bedeutung. Alle Entscheidungen wurden vor Eintritt des Zuschauers in die Geschichte getroffen, nichts verändert sich und nichts wird besser. Die vier Menschen sind zu Chiffren reduziert, sogar Namen werden ihnen vorenthalten. Große Autos in einem großen Land: Der *„driver"* und der *„mechanic"* in dem schmucklos-grauen 55er Chevrolet-Sedan. Beide, Limousine und Insassen, strotzen vor Understatement. Dem Film ist jede Leidenschaft ausgetrieben, Obsessionen sind etwas ganz anderes. Der Fahrer und der Mechaniker durchstreifen Amerika, nicht ziel- oder rastlos – ihr Dasein definiert sich über *„drag races"*, weit verbreitet und illegal, wie das meiste, auf das sich gut wetten läßt. Kurze Beschleunigungsvergleiche über eine Viertelmeile. Wie Pokern eine sehr amerikanische Art von *„competition"*. Überrumpeln und Bluffen bringen mehr als fahrerische Qualitäten, letztlich ist es so wenig ein Autorennen wie Studpoker ein Karten-„Spiel". Der Fahrer fährt (und das ist wirklich alles), der Mechaniker stellt den Motor ein, handelt die Einsätze aus und macht Quartier. Perfekt. Wie sie miteinander umgehen (besser: wie sie es weitgehend vermeiden), sprengt die Grenzen der von Wortkargheit, Stoizismus und introvertierter Eigenbrödlerei bestimmten Männerkumpanei, die der Western, aber auch einige *Road movies*, so schön romantisieren. Die Isolation der Männer in den Autos oder auf den Motorrädern ist Grundvoraussetzung und logische Konsequenz jedes Films, der *„on the road"* spielt. Meist fallen die konstruierten Zwischenstops oder Zwangspausen unangenehm auf, weil sie nur eingefügt sind, um der jeweiligen Reise ein dramaturgisches Korsett zu verpassen. Nicht so hier. Noch bevor es hinausgeht auf die Straße, bevor TWO LANE BLACKTOP sich zu erkennen gibt als bitterer, und eben nicht bittersüßer, Abgesang auf jenes *„Easy Rider"*-Syndrom, das verlorene Freiheiten auf den Landstraßen wiederzufinden verspricht, ahnt man, daß die Entfremdung und die Verstörung allumfassend sein muß. Längst haben sie den Punkt hinter sich gelassen, wo es von Bedeutung wäre, ob Selbsterfüllung oder Selbstbetrug dominieren. Man schert sich nicht um ihre Vorgeschichte.

aber man läßt sich noch immer bereitwillig von ihnen zeigen, daß es besser sein kann, sich in seine Obsessionen hineinzusteigern als sich mit Aussteigermärchen in die Tasche zu lügen. Schon von daher war der Film in seiner Zeit heilsam und lehrreich.

V.
James Taylor spielt den Fahrer so wie er auf seinen ersten drei, vier LPs singt, abzüglich des Selbstmitleids: verspannt und hypersensibel. Nur wenn ein sichtlich beeindruckter Tankwart die Drehzahl des Motors unterschätzt, huscht so etwas wie ein Lächeln über sein Gesicht. Nach dem Verbleib des *Chevy* habe ich Hellman natürlich mit als erstes gefragt (und er könnte darauf ebenso stolz sein wie Coppola und Lucas auf ihre *Tucker*), aber leider gehörte er *Universal* und wurde bei den Dreharbeiten zu AMERICAN GRAFFITI zu Bruch gefahren. Wenn es noch eines Beweises bedurfte, was für ein unnützer Film dies ist, bitteschön.

VI.
Irgendwo im Südwesten bekommen sie Gesellschaft. Während einer Kaffeepause steigt das Mädchen in den unverschlossenen *Chevy*, der nicht über den Luxus einer Rückbank verfügt. Sie muß zwischen den Ersatzteilen und dem Werkzeugkasten Platz nehmen. Nach ihrer Rückkehr verlieren Taylor und Wilson lange kein Wort über ihre Anwesenheit, und dann ist der Film schon ein anderer geworden.

VII.
Die Trostlosigkeit, die den Fahrer und den Mechaniker umgibt, sei für den Zuschauer nur zu ertragen, weil die von Warren Oates gespielte Figur so komisch wirkt, behaupten fast sämtliche zeitgenössischen Auseinandersetzungen mit dem Film. Dabei ist der noch viel schlimmer dran. Weil er einen orangen Pontiac GTO (Baujahr 1970) fährt, heißt er auch so, „GTO". Zwei Generationen mit unterschiedlichen Verhaltensmustern und eben auch unterschiedlichen Autos treffen aufeinander, die existentielle Leere ist dieselbe. Die im *Chevy* können nicht sprechen, allenfalls den verkappten Insiderslang der *„dragster"* für ein Mindestmaß an verbaler Kommunikation benutzen, der „GTO" kann nur zuviel und ziellos sprechen, zu beliebig austauschbaren Adressaten, Trampern, die er sich in den Wagen holt. Chamäleonartig hat er für jeden eine neue Vita parat: Korea-Veteran, Testpilot, Berufszocker oder Location-Manager aus Hollywood. Ein fetter Handelsvertreter, den er mitnimmt, soll entscheiden, welche Musik gehört wird, obwohl dem dies scheißegal ist, „You name the sound, I've got it". Für einen Moment wird der Film dann wirklich zur Komödie.

Hellman, 1972: *"GTO is time . . . God, that sounds pretentious. Look, I'm evolving, I'm getting older. My films have to reflect this. GTO's function is as a reference to the process of time. Cars, roads, speed are one thing. GTO sings 'Time is on my side'. Well, it's not."*

VIII.
James Taylor, Dennis Wilson (Drummer der Beach Boys), Warren Oates und Laurie Bird. Bis auf Taylor sind sie inzwischen tot. Oates spielte in vier von Hellmans neun Filmen, IGUANA wurde ihm gewidmet. Was mir Oates und ein paar seiner Filme bedeuten, werde ich hier nicht wiederholen. Die Beach Boys waren meine erste Lieblingsband, Dennis spielte den All-American Boy. Musikalisch von untergeordnter Bedeutung, aber der einzige, der tatsächlich surfen konnte – und ein Autofreak. Später erfuhr man, daß der Sunnyboy auch abgründige Seiten hat, er trieb sich zeitweise mit Charles Manson herum. Er starb einen obskuren und lächerlichen Rock'n'Roll-Tod: Voll Drogen gepumpt, ertrank er nachts beim Tauchen. TWO LANE BLACKTOP blieb sein einziger Film. Er hat nicht viel zu tun, aber er kommt gut. Den ganzen Film über trägt er dasselbe T-Shirt und ölverschmierte Jeans. Wie er mit dem Chevy umgeht, besonders wenn er die breiten Slicks aus dem Kofferraum holt, ist schon erotisch. Dabei sieht man in Rennsport-Filmen meistens nur Schauspieler, denen man nicht zutraut, eine Radkappe abnehmen zu können. Auch Laurie Bird hat sich mit Rauschgift zugrunde gerichtet, außer in diesem Film spielte sie nur noch eine kleine Rolle in COCKFIGHTER. So gehört sie zu Monte Hellman. TWO LANE BLACKTOP bleibt ihr Vermächtnis, die Inkarnation des leicht verschlampten Frühsiebziger-Szenemädchens, für meine Generation die erste Vorstellung von Frauen. Sie redet eine Menge dummes Zeug und schleppt ihre ganzen Besitztümer in einer häßlichen, fellbesetzten Umhängetasche mit sich. In der letzten Szene wirft sie sie an den Straßenrand. Darüber kann man dann nachdenken. *„You wouldn't understand, it's a sad story anyway"*, murmelte Hellman, als ich ihn nach ihr fragen wollte. Da hält man dann besser den Mund.

XII.
"I don't really know what my film is going to be about before I make it. I think I have a pretty good idea, but I'm willing to be surprised." (Monte Hellman)
Einem Regisseur Interpretationen seiner eigenen Filme abzuverlangen, erweist sich meist als fruchtloses Unterfangen, genau wie jeder Versuch, ihm seine höchsteigenen Deutungen anzubieten, auf daß er dazu Stellung beziehe. Von einem freundlich-verschlossenen Mann wie Monte Hellman bekommt man dann günstigenfalls ein *„Well, any idea is good"* zu hören. Er weiß selbst, daß alle seine Filme den Charakter einer Reise im weitesten Sinne haben, die Western ganz extrem, der Kriegsfilm BACK DOOR TO HELL, die krude Abenteuerplotte FLIGHT TO FURY, COCKFIGHTER und sogar das Horrormärchen THE BEAST FROM THE HAUNTED CAVE, wo eine Fahrt in den Winterurlaub die dürftige Story zusammenhält. Es ist kaum vorstellbar, daß Hellman einen Film drehen könnte, der an einem einzigen Ort spielt. Seine Figuren befinden sich auf der Flucht, der Verfolgung oder lassen sich einfach treiben.

Zwei Männer und ein Mädchen: TWO LANE BLACKTOP

Magazin

XIV.
Hellman schaut sich alle seine Filme noch selbst an, manche sogar zweimal. Das macht ihn sympathisch. Mit den kurzen Einleitungen, um die ihn die Festivalleitung bittet, hat er dagegen Schwierigkeiten. Das macht ihn noch sympathischer. Er schlurft nach vorn, stellt sich vor die im Schnitt 25 Leute, die gekommen sind, und erklärt zu fünf von neun Filmen: *„That's another movie I never intended to do."*

Nach der obligaten *Diskussion* lungert er wie Hinz und Kunz auch in der Cafeteria herum, sortiert seine Verzehrbons (die jeder Festivalteilnehmer ausgehändigt bekommen hat), spielt an seiner schönen Gürtelschnalle vom Westernfestival in Santa Fe herum und nimmt die Dinge wie sie kommen. Das ist dann der richtige Augenblick, um zu ihm hinzugehen und ihm zu sagen, daß er so ziemlich der Größte ist. Kein Vorgeplänkel, keine Präliminarien mit diesem Mann: Monte Hellman, was war los, wo hast du dich versteckt in den letzten zehn Jahren? Zur Erinnerung: Exakt zehn Jahre zuvor, 1978, fand in Hof die weltweit erste Hellman-Retro statt. Das konnte man damals durchaus als kleine Sensation genießen. Abgesehen von THE SHOOTING, RIDE IN THE WHIRLWIND und TWO LANE BLACKTOP war noch keiner seiner Filme in Deutschland zu sehen gewesen, CHINA 9 LIBERTY 37, der Italowestern mit Oates, Jenny Agutter und Sam Peckinpah war gerade abgedreht und Hellman schien keine schlechten Karten zu haben. Und dann? Nada. Zehn Jahre lang nichts. Um so überraschender dann im letzten Frühjahr die Meldung von Hellmans Comeback. Wahrscheinlich wird ihm IGUANA, die spröde Adaption des Romans von Alberto Vasquez-Figueroa, nicht die Rückkehr zu den Fleischtöpfen Hollywoods garantieren, aber immerhin.
Zehn Jahre sind eine lange Zeit, für einen amerikanischen Filmregisseur, der so lange keinen eigenen Film inszeniert hat, meistens zu lange. *„I feel a nostalgia for what cannot be",* lautet ein klassisches Statement von Hellman. Jetzt kommt er selbst als die personifizierte Nostalgie einer vergangenen Epoche des amerikanischen Kinos daher. Aber er jammert und beschwert sich nicht, blickt halbwegs optimistisch in die Zukunft. Zwei aussichtsreiche Projekte habe er laufen und die Produzenten müßten ja inzwischen wissen, was für eine Art Filme von ihm zu erwarten sei. Und dann kann man sie sich mal wieder anhören, die wahnwitzigen und faszinierenden Anekdoten, wie Filme im Hollywood der achtziger Jahre zustandekommen oder eben auch nicht, Geschichten von gebrochenen Zusagen, verschwendeter Arbeitskraft und Fehlplanungen, von bizarren Kostenexplosionen und von paranoiden Marktprognosen, von undurchschaubaren Finanzierungsplänen und von Leuten, sicherlich nicht den untalentiertesten, die diesen Irrsinn nicht auf Dauer mitmachen können oder wollen. Was war also los: Eines der zehn Jahre verbrachte Hellman damit, den trashigen Spionagethriller AVALANCHE EXPRESS zu Ende zu bringen, dessen ursprünglicher Regisseur Mark Robson während der Dreharbeiten gestorben war. Danach versuchte er mehrere Jahre lang, den Kokain-Roman *„King of White Lady"* zu verfilmen, zehn Drehbuchfassungen führten zu nichts, Coppola sollte produzieren. Ein Projekt mit Bert Schneider für *Paramount* schlug ebenso fehl wie ein anderes für Martin Ransohoff. Und dazwischen immer wieder eigene Scripts und die dazugehörigen Bemühungen, Geldgeber aufzutreiben. So sieht sie aus, die Karriere eines der einstmals hoffnungsvollsten Talente der New Hollywood-Ära. IGUANA entstand in Europa, ebenso sein wahrscheinlich nächster Film, der die Aktivitäten einer von Genf aus operierenden Gruppe von Waffenhändlern zum Thema hat. Für Amerika zu europäisch und für Europa zu amerikanisch, so wurde Monte Hellmans Dilemma schon vor fünfzehn Jahren umrissen.

XVII.
Es gibt Filme, die die Erwartung (oft auch die Sehnsucht) eines Publikums, eine Zeit, eine Haltung, die nur aus dieser Zeit heraus zu verstehen ist oder eine Stimmung, in der diese Haltung zu leben versucht wird, so gnadenlos präzise auf den Punkt bringen, daß sie dabei, weil sie nur bebilderte Reißbrettmuster sind, jede Differenzierung im Keim ersticken. EASY RIDER war um 1970 so ein Film, genauer: DER Film. TWO LANE BLACKTOP, das war ganz unangestrengt die Gegenposition dazu, und damit ist mehr gemeint als der Unterschied zwischen zwei und vier Rädern. Kein Entmythologisieren, eher ein nüchternes Zurechtrücken, ein *„coming down"*, ohne daß jemand erschossen werden mußte. Um es kurz zu machen: EASY RIDER lockte – und das blutige Finale steht dazu in keinem nennenswerten Widerspruch – mit dem unverbindlichen Versprechen, daß man nur loszufahren braucht, damit sich etwas verändert. TWO LANE BLACKTOP ließ einen das Gegenteil spüren, egal ob man auf der Suche nach Amerika war oder nicht. EASY RIDER propagierte die Flucht, TWO LANE BLACKTOP beharrte auf dem Gefangensein jedes Einzelnen in sich selbst, unabhängig davon, wen man unterwegs traf.

XVI.
Die Rennfahrt ist neben der Verfolgung der konventionellste dramaturgische Kniff, ein *Road Movie* zu strukturieren. Der Chevy und der Pontiac fahren ein Rennen, Interstate, Ziel: Washington, D.C., Wetteinsatz: das Auto selbst. Das Ende bleibt offen, wie in allen Filmen Hellmans. Sieg oder Niederlage als Spannungselemente interessieren ihn nicht, eher schon der Wettkampf – in anderen Filmen oft auch ein Karten- oder Gesellschaftsspiel – an sich, wie er die Teilnehmer verändert, zum Selbstzweck wird. Der Chevy ist objektiv im Vorteil, weil er zwei potentielle Fahrer hat, die sich abwechseln könnten. Aber der Pontiac ist neu, robuster und für lange Strecken eindeutig geeigneter. Doch schon nach kurzer Zeit bleibt er mit Motorschaden liegen, Dennis Wilson repariert den Wagen des Gegners – sonst wäre es ja langweilig. Es folgt eine Kette von Spielchen im Spiel: Annäherung, rührende Gesten der Zuneigung, Vertrauensangebote, aber auch rüde Zurückweisung und fiese Tricks. Taylor hetzt dem „GTO" einmal die Polizei auf den Hals, ein *„Road Movie"* ohne die *Highway patrolmen* darf es nicht geben. Der „GTO" biedert sich bei den Langhaarigen mit Drogen, Popmusik und flippigen Sprüchen an. Aber die fühlen sich nur von seinem Wagen provoziert. Wenn sie ihn tatsächlich gewonnen hätten, sie würden ihn wohl umgehend zu Schrott fahren. Der Chevy steht für Amerika, eigentlich ein Wohnzimmer auf Rädern. Der Pontiac ist ein Massenprodukt und ein einziger Kompromiß, genau wie sein Fahrer. Und wie die ganzen Grand Tourismo-Sportlimousinen, die Stingrays, Corvairs, Mustangs, Dodge Chargers und Studebaker Avantis, sämtlichst dubiose Versuche, amerikanische Luxusansprüche mit der Rasanz europäischer Sportwagen zu kombinieren. Die klassischen Angeberautos. Das Mädchen paßt eigentlich in keinen der Wagen, sie fährt mal hier mit, mal da. Doch bald schon geht es mehr um sie als um das Rennen. Irgendwo in North Carolina kippt der Film doch noch um in eine Verfolgungsjagd. „Miami oder Mexico", bietet der „GTO" an, ein *„drag race"* in Ohio James Taylor. Sie sagt nur *„No good"* und fährt mit einem Biker davon, der zufällig in der selben Raststätte sitzt. Alles bleibt wie es ist. The road goes on forever.

XVIII.
Anläßlich der Retrospektive in Amiens erschien das erste Buch über Monte Hellman und seine Filme: MONTE HELLMAN von Charles Tatum, Jr., Editions Yellow Now, Amiens. Tatum ist Belgier, das Buch folglich in französischer Sprache. Aber angeblich bereitet das BFI eine Übersetzung ins Englische vor.

Ulrich von Berg

Henry Fonda und Tyrone Power in JESSE JAMES

In der Horizontale

Aspekte des Americana: Ein Blick, kein Genre / Von Fritz Göttler

Home-run: darauf läuft alles hinaus.
Wenn's wirklich einen Begriff geben sollte, auf den all diese Filme gebracht werden könnten, dann diesen. Ein Mythos, vor der Geschichte, den ersten home-run gab's für Odysseus. Mit seinem schweigenden Blick begann, gut fünfundzwanzig Jahre ist das nun her, die Endzeit des Kinos, in Europa und, ein wenig später, in Amerika. *The gates are open . . .*
Beispiele gibt's genug, quer durch die amerikanische, quer durch die Kinogeschichte. *Home-run*, das ist der virulente *land rush* in THREE BAD MEN und CIMARRON, das sind Ethan Edwards und Mose Harper auf ihrem Ritt durch die Jahreszeiten, ist der Honkytonk Man Red Stovall auf seinem unbeirrbaren Weg in die Grand Ole Opry in Nashville, ist River Phoenix, wie er auf seinem Rad über die Kleinstadtstraßen fegt, in RUNNING ON EMPTY. Und vieles mehr.
Die europäischen Ballspiele sind aufs abgemessene Spielfeld beschränkt, gezwängt in ein rigides System von Aktion und Reaktion, das ausgerichtet ist den Ball am Laufen zu halten. Ein Außerhalb gibt es nicht, ein Jenseits über die Spielfeldgrenze hinaus: und keinen Raum für die stillen Momente, für die Kontemplation zwischen den Zeitpunkten, da es gilt, wirklich gut zu sein.
Das amerikanische Kino ist, wie Baseball, ein Spiel von Introversion und Explosion, ein Spiel der loners, der naturals.

What makes a man to wander: *In mancher Hinsicht war es kein schlechter Abend. Sie war doch wenigstens bei ihm, und sie fuhren ganz friedlich zusammen ans Meer. Er wußte nicht genau, wo das Meer war; aber so sehr er das Wasser liebte, war es ihm an diesem Abend ziemlich gleichgültig, ob sie es jemals erreichten. Er war ganz zufrieden sich überhaupt zu bewegen. Die Fortbewegung beruhigte ihn, weil sie die innere Bewegung verringerte – die Bewegung, die zu nichts führte, die da war, wo er war und Memo nicht war, oder wo sein Ehrgeiz war und er ihm nachjagte. Zuweilen wünschte er sich, daß er keinen Ehrgeiz hätte – oft fragte er sich, woher in seinem Leben dieser stammte, weil er sich erinnerte, wie zufrieden er sich in jungen Jahren gefühlt hatte – und das mit dem wenigen, was er damals besessen hatte: einen Hund, einen Stock, das Alleinsein, das er liebte (und das ihn nicht ausbluten ließ wie seine spätere Einsamkeit), und er wünschte, er hätte länger in seiner Knabenzeit leben können. Das war ein alter Gedanke bei ihm.* (Bernard Malamud)

Der *home-run* hat eine Richtung, die *home base*, aber kein Ziel, kein Ende. Ein weites Land, zu weit, um einer Jugend ein Heim zu bieten. Die Heimat: eine Chimäre.
Die amerikanischen Helden sind tot in dem Augenblick, da sie sich niederlassen, ansässig werden. *God bless our home*, so steht es eingestickt auf dem Wandteppich, den Jesse James in seinem neuen Heim aufhängen will, da wird er von Bob Ford erschossen.
John Carradine ist Bob Ford, er ist der Hüter der Unruhe, er hält, Intrigant und Vampir, Verfluchter und Verfolgter, die Geschichte in Bewegung, die kleine wie die große.

Angefangen hat die Geschichte der James Brothers mit der Vertreibung aus dem Elternhaus, von seinen sonnigen grünen Wiesen, mit dem Tod der Mutter. Die stabilen Familien, die sich einrichten und überdauern, das ist eine Geschichte des Fernsehens, das ist *Bonanza*, vier Männer und nie die Rede von Sex.
Dem europäischen Erzählen geht es darum, eine Konstellation zu finden von Figuren, einen Konflikt, der sich, im Ablauf der Geschichte, von selbst entwickelt. Das amerikanische Erzählen ist eine Kette von unterbrochenen Geschichten, von Ab- und Aufbrüchen, von Fortgang und Innehalten. Die Kunst des amerikanischen Erzählens ist das Lokalisieren: Orte finden, von denen Geschichten ausgehen und an die sie zurückkehren. Die Spuren legen, denen einer folgt. Amerikanisches Kino ist Kino der *locations*.
Alfred Hitchcock erzählt: *Jetzt machen wir einen Besuch bei ihrer Mutter. Ihre Mutter wohnt in Baltimore. In einer jener Straßen, wo alle diese Treppchen haben – wissen Sie – diese kalkweißen Stufen. Das ist wieder ein wunderbarer Kontrast, denn bisher haben wir gezeigt, und alles kinematographisch, bisher haben wir das Geheimnis dieses Mädchens erzählt in einer Serie von Tableaux und Orten und Rückprojektionen. Jetzt haben wir diese ärmliche lange Straße mit den Wohnhäusern in Baltimore. Das ist beinahe wie in . . Sie waren schon mal in Baltimore, oder? Gut, das ist wie die Straßen im Norden Englands – ganz genau das gleiche – ja, genau wie im Norden Englands. Reihen von Häusern und Kaminen, aber der besondere Aspekt von Baltimore ist, daß die Leute besonders stolz sind auf ihre Stufen, denn alle Häuser sind vom Gehsteig durch eine Treppe getrennt, immer aus Bimsstein oder mit Kalk geweißt oder weiß gestrichen. Wir haben diesen Blick auf all diese Treppen, sehen Sie, und das Mädchen kommt in die Straße in einem Auto, vielleicht in einem Taxi.*
Es wäre gut, wenn wir am Ende der Straße die Masten von Schiffen sehen könnten, denn das wird in der Folge sehr bedeutsam sein. Das gibt es dort, es gibt dort wahrscheinlich Straßen mit dieser schrecklich schmutzigen Atmosphäre – die Kneipe an der Ecke und die Schiffe am Ende der Straße. dann macht sie die Tür auf, oder es macht ihr jemand auf, und jetzt ist sie im Haus der Mutter, ein hübsches Haus . . . es muß die Ausmaße des wirklichen Hauses haben – klein, ein enger Korridor, vorn das Wohnzimmer und oben das einzige Stockwerk mit den Schlafzimmern und in der Diele die Treppe hinauf. Das ganze hat wenig Eleganz, früher oder später brauchen wir Fotos von dem wirklichen Inneren dieses Hauses. Das wird alles geschehen, das werden wir alles haben.
Marnie geht von Mann zu Mann, sie ist eine der wenigen amerikanischen Frauen *on the road*. Ihre Flucht ist nicht nur ein Davonlaufen, sie ist aggressiv. Ihr Spiel, der Wechsel von Identitäten ist mehr als Taktik, das ist hundert Jahre später ein Reflex der Pionierfrauen, ihrer Fähigkeit, auf das neue Land einzugehen und seine Forderungen. Ihr Selbstmordversuch ist eine Parodie, nicht in den weiten Fluten des Ozeans, sondern im kleinen Swimming-Pool des Luxusdampfers.
Hitchcocks amerikanische Filme, das ist der Blick eines Europäers auf Amerika, gezeichnet von einer stabilen Gesellschaft und ihrer Ordnung, ein traumverlorener Blick, in dem all die Verwunderung steckt, zu welchen *odds and ends* die Bewegungen in diesem Land führen können.

Um an diese Filme heranzukommen, muß man nicht festhalten, was amerikanisch ist an ihnen, sondern nachspüren, wo ihre Schnittpunkte mit anderen Ländern und Kulturen sind, ihre Einstiegs- und Durchschlupflöcher. Was wäre das amerikanische Kino ohne seine Iren, ohne Ford und Cagney und MacLaglen.
Fast automatisch hätte ich jetzt über den QUIET MAN zu schreiben angefangen, der in Irland spielend, die Kehrseite vom *Americana* zeigt, John Wayne, der zurückkommt von seiner amerikanischen Boxerkarriere und in seiner Heimat all das findet, wonach er in der Fremde zu suchen meinte.
The Irish in us, das ist in amerikanischen Geschichten oft wie der Resonanzboden, ohne den sie hohl klingen und unverständlich. So muß man die Lehrjahre des Herzens des jungen Flanagan in COCKTAIL sehen, all diese flotten Sprüche und diese hölzerne Tresenpoesie, diese delirierende Mixtur aus Freundschaft und Liebe, Zynismus und Professionalismus, diese Macho- und Yuppieposen. Und in jedem ihrer Happy-Ends haben die amerikanischen Helden mehr verloren als gewonnen.
Anpassung und Rebellion, Gemeinschaft und Individualität, in diesen Geschichten schließt sich das nie aus, nur im Blick, den manche Kritiker auf sie werfen, mit seinem Zwang zur Eindeutigkeit und Einseitigkeit.
The Irish in us, bis heute gilt einer von Fords schönsten Filmen, THE LONG GRAY LINE, als Militärschnulze, als langweilige Verherrlichung *West Points* und seiner Offiziersschüler, seines Kodex und seiner Disziplin, von Ehe und Familie. Ein Film, der wie wenige sonst zeigt, was aus dem Leben wird und seinen Träumen, und wie die Zukunft, allen Hoffnungen zum Trotz, immer noch ein Schritt zurück ist und sein muß. Wobei es ein wirkliches Zurück ebensowenig geben wird wie ein wirkliches Voran. Das Leben von *West Point*, das ist in diesem Film wie der dicke irische *brogue*, natürlich und künstlich zugleich, skeptisch und unerschütterlich. Eine Slalomfahrt, durch die Sprache, von Tyrone Power und Maureen O'Hara im Doppel vorgeführt.

Über ein anderes Paar, Scott und Zelda Fitzgerald, aus einem Brief aus Baltimore, als Zelda dort in Behandlung war und Scott an *Tender is the Night* arbeitete: *Wie alle Amerikaner hat sie gewisse puritanische Züge und kann ohne feste Regeln buchstäblich nicht leben, aber sie neigt allzusehr dazu, sich von meinem stürmischen irischen Anarchismus überschwemmen zu lassen.*
Eine perfekte amerikanische Kombination, er vom Vater her aus zwei aristokratischen Familien Marylands abstammend, von der Mutter her mit irischem Blut in den Adern, sie aus der Elite des Südens, aus einer Familie der Konföderation. Man sieht, aus welchen Quellen dieses spezifisch amerikanische Gefühl kommt, der *lost generation anzugehören*.
Past all dishonor: She kissed me when Reiner told her, and then she really carried on. She was a dark, good-looking woman of forty, mayxbe not quite so old, with the same slim hips Morina had, big chest pushed up high by her corsets, paint on her cheeks, and a funny way of talking that was half Gulf and half French. Her fellow was named Renny and he played the piano, and his friend was named Haines, and had a sweet tenor voice that made you cry. For me she had him sing Dixie *and* Maryland, My Maryland, *and when a lieutenant hollered shut up with them goddam secesh pieces she grabbed up a sword with an ivory handle and engraving on it that had been made for a Mississippi general killed at Shiloh, stuck the point in his belly, and told him to get up and apologize. Then everybody laughed, and Reiner told him it was Biloxi's way and he might as well get up and apologize or get the hell out. So he said he'd be dammned if he'd apologize but if she'd take the frogsticker away he would sing*

Marnie schließt ihre Vergangenheit ein und ab

THE LONG GRAY LINE

bass. So Renny started Maryland, My Maryland *again, and he sang bass, and stead of secesh words it was German words he sang, but Biloxi was satisfied and put the sword away.* (James M.Cain)

Die eigentlichen amerikanischen Helden sind Verlierer, sie zahlen zumindest mit ihrer eigenen Einsamkeit. Am Ende von LONG GRAY LINE hat Power alle verloren, die ihm sein Leben bedeuteten. So wie am Ende von BELOVED INFIDEL Deborah Kerr vor dem leeren Strandhaus von Malibu steht, nachdem Fitzgerald/Gregory Peck gestorben ist, sie steht frontal zur Kamera und dann gibt es einen 180-Grad-Schnitt aufs Haus, ein Schnitt, der das späte Kino des Henry King kennzeichnet, der angefangen hat in den Zwanzigern und Dreißigern mit den klassischen *home-spun Americana* und in seinen letzten Filmen wieder in die Zwanziger zurückging, über Hemingway und Fitzgerald. Der entschiedenste, der bezeichnendste Schnitt im amerikanischen Kino um 1960. Verlierer sein und seine Lust daran haben. *Some came running*. Fitzgerald, Hemingway, Steinbeck, Wolfe, Faulkner packt Frank Sinatra aus seinem Reisesack, wenn er nach den Jahren im Krieg und in den Großstädten in seine kleine Heimatstadt zurückkommt, Parkman, Illionois. Und ein zerfleddertes Manuskript, das zuerst im Papierkorb landet, das er dann aber doch wieder herausholt.

Er hat Schriftsteller werden wollen und den Erfolg nicht finden können, nicht finden wollen. Nun sieht er seine Heimat mit neuem Blick und wird von ihr aufs neue gesehen. Zusammen mit Dean Martin ergibt er ein unschlagbares Paar, zwei Helden in Warteposition, das halten sie jahrelang durch, ohne Mühe.

Im Zentrum des Films die beiden Männer und die tour de force der armen Shirley MacLaine, am Rande aber, und deshalb von Minnelli mit besonderer Liebe und Sorgfalt bedacht, zwei Kleinstadtpflanzen, Marthy Hyer und Nancy Gates, wie die frustrierten Provinzfräulein in den europäischen Romanen des 19. Jahrhunderts. Das *Americana* der Fünfziger ist der Höhepunkt der winzigen Beobachtungen, des Cinemascope-Kinos.

Ob Künstler eine andere Moral haben dürfen wird Hyer gefragt, sie lehrt an der Oberschule, es geht um Zola und Baudelaire und Poe, um Frauen und Alkohol und Drogen.

Von Baudelaire, über einen, der ein paar Monate in *West Point* war und dann doch versuchte, sich als freier Autor durchzuschlagen in Amerika: *„Wenn man mit einem Amerikaner spricht und dabei Poe erwähnt, wird er zugeben, daß er Genie besessen hat; er wird es sogar gern zugeben, ja vielleicht sogar stolz darauf sein, am Schluß wird er jedoch im Tone der Überlegenheit sagen: Ich aber, ich bin ein Mann der Wirklichkeit! Und dann wird er mit ein wenig sardonischem Lächeln von den großen Geistern sprechen, die es nicht verstehen etwas zu bewahren; er wird vom unordentlichen Leben Poes sprechen, vom Alkohol, nach dem sein Atem roch und der sich an einer Kerzenflamme hätte entzünden können, von seinen Vagabundengewohnheiten; er wird sagen, er sei eine erratische Natur gewesen, ein Planet, der seine Bahn verlassen hätte und unablässig von New York nach Philadelphia, von Boston nach Baltimore, von Baltimore nach Richmond gerollt sei . . . Der Amerikaner ist ein Geschöpf der Wirklichkeit, eitel auf seine industrielle Stärke und ein wenig eifersüchtig auf den alten Kontinent. Um mit einem Poeten, den der Schmerz und die Vereinsamung wahrscheinlich verrückt machen, Mitleid zu haben, dafür bleibt ihm keine Zeit.“*

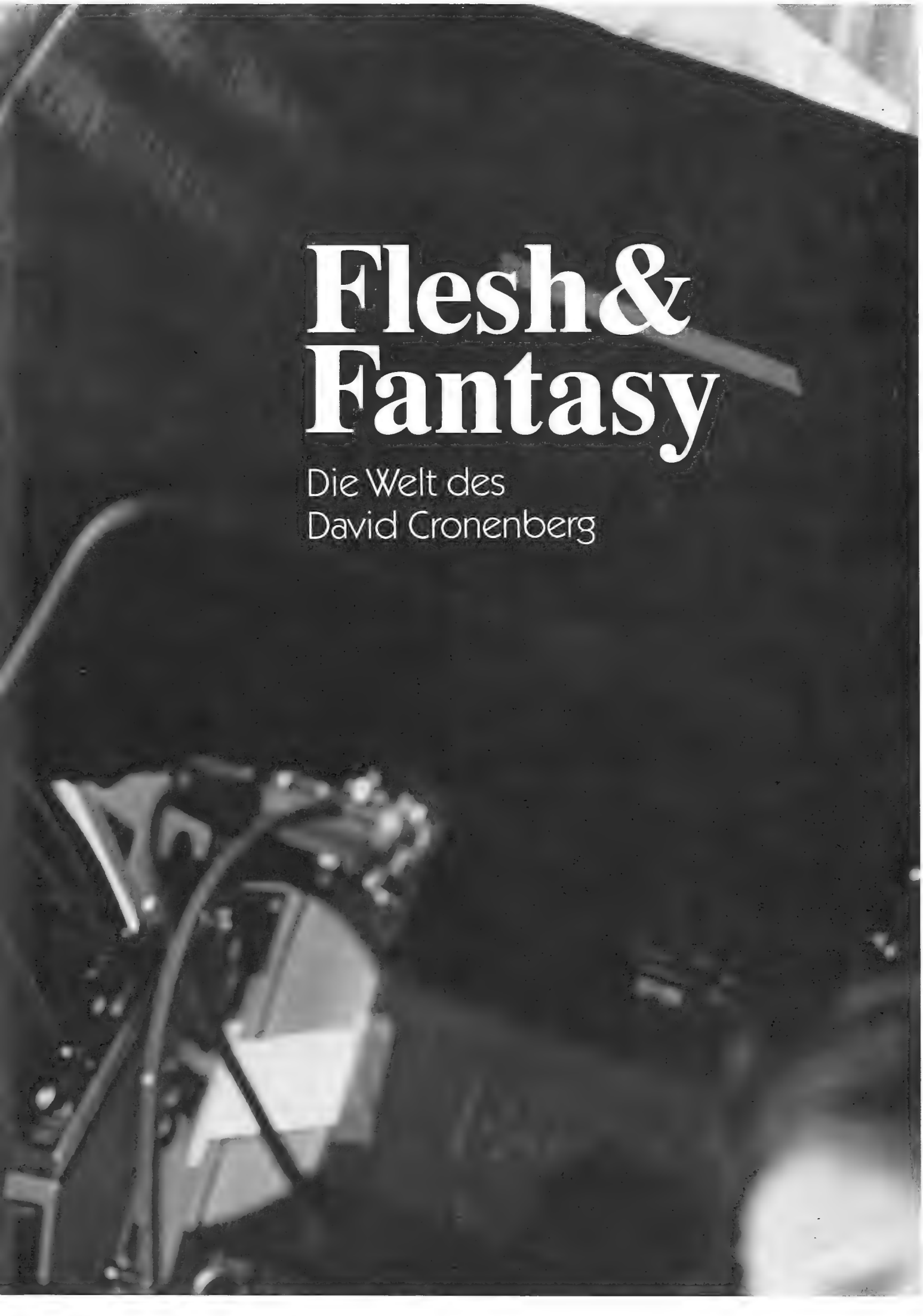
Kein Genre. *Americana,* das ist eine Perspektive, ein Blick, der durch alle Genres geht und sie transzendiert. Man sieht einen Film, den alle als SF-Klassiker preisen, und – blob! – merkt man, da geht es eigentlich um eine kleine Stadt mit ihren Jungens und Familien und Bürgern, und die tödliche Gefahr aus dem All ist nur der Auslöser für dieses Bild vom amerikanischen Leben, und der Film endet mit einer Belagerung wie bei Griffith, nicht einer Blockhütte, sondern eines Diner. Es wäre an der Zeit, amerikanische Filme neu zu sehen aus dieser Perspektive, wie sie von amerikanischer Gegenwart und Geschichte erzählen, in die Topographie des Kontinents projiziert. Übereinandergelegt in Schichten, wie etwas wird und im Werden war.

Porträts und Wiederholung: *Jede Zivilisation beharrte auf ihre Weise bevor sie unterging. Ich erinnere mich daß ich mir das erste Mal dieser Sache auf diese Weise bewußt wurde beim Lesen eines Buches das wir zu Hause hatten von den Ausgrabungen von Ninive, aber diese Emotionen obwohl sie einem so viel sagen und man sie wirklich nie vergißt, schließlich sind sie nicht Bestandteil unseres täglichen Lebens, sind wie die Bücher von Jules Verne schrecklich nah aber noch nicht da. Als mir zuerst die unvermeidliche Wiederholsung im menschlichen Ausdrucksvermögen wirklich klar wurdedie nicht Wiederholung sondern Beharren war als ich zuerst begann mir dessen wirklich bewußt zu werden ich war ungefähr siebzehn Jahre alt, gab ich das mehr oder weniger nach innen gerichtete und einsame und konzentrierte Leben das ich in Kalifornien führte auf und kam nach Baltimore und lebte dort mit vielen meiner Verwandten und vor allem mit einem ganzen Clan sehr lebendiger alter kleiner Tanten die alles wissen mußten.* (Gertrude Stein)

Wiederholung und Beharren: diese Filme sind in der Horizontalen, manchmal quer durch die USA, von einer Küste an die andere, wie HOLLYWOOD OR BUST oder RAIN MAN: wie man zu sich findet und zueinander, wie die äußere Bewegung sich umsetzt ins innere. Tashlin und Levinson, sie machen im amerikanischen Kino, was Balzac und Stendhal im französischen Roman machten.

Zweimal nur geht RAIN MAN in die Vertikale, zwei Momente außerhalb der Erzählung, wo anders als in Las Vegas. Ein zärtlicher Tanz, von Dustin Hoffman und Tom Cruise, über den Lichtern der Stadt, eine sanfte Liebesszene in einem Aufzug, dessen Fahrt unterbrochen wurde. Beharren und Wiederholung . . .

RAIN MAN



Flesh & Fantasy

Die Welt des David Cronenberg

Horrender Tiefgang

Ein Interview mit David Cronenberg

Wer irgendwann einmal etwas über David Cronenberg gelesen hat, weiß, daß man ihn sich nicht so vorstellen darf wie seine Filme. Doch dann stolpert man über einen von Cronenbergs Sätzen. *(„Ich glaube einfach, daß wenn ich an einem Film arbeite, ein bestimmter Teil meiner Sensibilität ins Spiel kommt. Es ist etwas, daß in mir und meinem Alltagsleben steckt, und so geschieht es, daß einzelne Dinge auf die Leinwand springen und zu einer Diskussion auffordern und dazu, sie aus vielen verschiedenen Richtungen zu betrachten. Mit den Bildern kombiniert, wird das alles sehr persönlich.")*
Und man erinnert sich an die Geschichten seiner Filme, an PARASITE MURDERS, RABID, THE BROOD, SCANNERS und VIDEODROME und fragt sich, ob dieser Mann krank ist. Aber auch darauf weiß Cronenberg sofort eine Antwort: *„Ich bin nur bei Verstand, weil ich verrückt bin."*
Zum Interview fliege ich Anfang Januar zusammen mit Kollegen nach Hamburg (später stellt sich heraus, daß Cronenberg lieber nach München gekommen wäre). Ich bin gespannt auf Cronenberg. Scorseses Charakterisierung, Cronenberg sehe aus wie ein *„Gynäkologe aus Beverly Hills"*, klingt mir noch in den Ohren, als ich Cronenberg gegenüberstehe. Erst da merke ich, daß er unerwartet klein ist, keine 170 cm lang. Sein Kopf ist dafür sehr groß, und während des Interviews muß ich manchmal an H. R. Gigers Alien-Geschöpf denken, dessen Kopf im Profil nur unwesentlich länger ist. Cronenberg ist so freundlich und informativ wie erwartet. Nur wenn die Fragen zu interpretatorisch werden und, merkwürdigerweise, wenn man ihn zur Philosophie der alten Filme lenken will, gibt er keine erschöpfenden Antworten. Aber warum sollte man auch einem Regisseur das abverlangen, wovon man sich im Kino selber ein Bild machen kann?
Das Interview wurde in einer Fünfergruppe geführt. Ich danke Fritz Göttler (Kürzel: fg), Frauke Hanck (F.H.), Robert Fischer (RF) und Frank Arnold (FA) für ihre Kooperation, Jürgen Büscher und Gudrun Horstmaier für ihre Unterstützung. *Milan Pavlović*

F.H.: *Woher kommt der Titel Ihres Films,* DEAD RINGERS?

Der Begriff ist nicht mehr sehr gebräuchlich. Er stammt aus den vierziger Jahren. Ein *„dead ringer"* ist jemand oder etwas, das aussieht wie jemand oder etwas anderes.

F.H.: *Und welchen Ursprung hat der Begriff?*

Es ist etwas obskur, aber *„to ring in someone else"* ist wie ein Karneval-Ausdruck. Bei Pferderennen z.B. wettet man auf ein Pferd, das dann aber durch ein anderes ersetzt wird, das schneller oder langsamer ist. Aber es sieht genauso aus wie das andere. Das nennt man einen *„ringer"*. Ein *„dead ringer"* ist jemand, der haargenau gleich aussieht.

F.H.: *Sie haben den Filmtitel geändert. Sollte der Film nicht* TWINS *heißen?*

Das war nur der Arbeitstitel. Es ist der Titel des Buchs, auf dem der Film basiert.

RF: *Sie waren also nicht gezwungen, ihn wegen des Ivan Reitman-Films* TWINS *zu ändern?*

Nein, nein. Er hat uns den Titel abgekauft, was uns geholfen hat, DEAD RINGERS zu finanzieren (*lächelt*). Weil das Buch *„Twins"* heißt, hatten wir die Rechte am Titel. Aber ich habe ihn nie in Erwägung gezogen, ich mochte ihn nicht für meinen Film. Er war mir zu gewöhnlich.

FA: *War denn das Buch die Inspiration für diesen Film?*

Nein, die Inspiration für den Film war die Geschichte der wirklichen Zwillinge, die in den 70ern tot in New York aufgefunden wurden. Ich habe darüber in der Zeitung gelesen und mir gedacht, daß jemand daraus einen Film machen müßte, weil es so fantastisch ist. Aber niemand tat es, und nach zehn Jahren des Wartens verstand ich, warum. Niemand bekam den Film finanziert. Aber die wahre Geschichte war der Ansporn, eineiige Zwillinge, die Gynäkologen sind, ich fand, daß daraus unbedingt ein Film werden mußte.

FA: *Hat das Buch denn etwas mit diesen Zwillingen zu tun?*

Nein, die Autoren haben das auch gesagt. Ich hingegen sage, daß mein Film nichts mit dem Roman zu tun hat – außer der Ausgangssituation mit Zwillingen, die in den Tod gehen. Andererseits wollte ich mich auch nicht ganz an den New Yorker Zwillingen orientieren, das hätte mich nur eingeengt, denn ich wollte keinen dokumentarischen Film machen.

F.H.: *Haben Sie Nachforschungen angestellt?*

Nicht direkt, denn wie ich schon gesagt habe, wollte ich frei sein, und ich glaube, daß ich mit Erfindungen besser umgehen kann als mit der Realität. Was aber passierte, war, daß viele Zwillinge auf mich zukamen und mir über ihr Leben als Zwillinge erzählten. Ich habe auch Bücher gelesen und Filme über Zwillinge gesehen. Das aber vor allem deswegen, um die (Erzähl-)Techniken zu studieren.

FA: *Welche Filme haben Sie sich denn angesehen?*

THE DARK MIRROR mit Olivia de Havilland zum Beispiel, und sonst jeden anderen Film, den ich finden konnte, in dem ein Schauspieler Zwillinge spielt. Aber ich fand keinen Film, der meinem ähnelte, was mich glücklich machte. Fast jeder Film über Zwillinge ist entweder eine Komödie, etwa THE PARENT TRAP mit Hedy Mills, wo es überhaupt keinen Unterschied in der Persönlichkeit der Zwillinge gibt. Oder es sind, wie THE DARK MIRROR, Horrorfilme, wo einer der Zwillinge ein psychotischer Killer und der andere naiv ist. Diese Jekyll & Hyde-Variante. Aber auch in diesen Filmen gibt es keine wirkliche Beziehung zwischen den Zwillingen. Ich glaube, daß kein Film zeigt, was es wirklich, psychologisch, bedeutet, ein Zwilling zu sein. Wo nicht einer gut und der andere böse ist. Das war auch die große Herausforderung für Jeremy Irons, denn ich kenne keinen Film, in dem ein Schauspieler das tun mußte, was Irons macht. Es war auch schwierig genug, einen Schauspieler zu finden, der diese Rolle spielen wollte. Man sollte meinen, daß jeder Schauspieler gerne Zwillinge spielen würde, aber es stellte sich heraus, daß die meisten Schauspieler Angst davor hatten, zumindest diese Zwillinge zu spielen. Ich glaube, einer der Gründe dafür ist, daß der Schauspieler zwei Charaktere spielen und zu beiden eine Beziehung haben mußte. Das ist sehr schwierig.

DEAD RINGERS: Jeremy x 2

fg: *Hatten Sie andere Schauspieler im Sinn?*

Ja, viele. Ich habe zwischen dreißig und vierzig Darsteller gefragt. Ich möchte keine Namen nennen, aber jeder gute amerikanische Schauspieler, den Sie sich vorstellen können, war dabei. Ich bemerkte, daß es abgesehen von den üblichen Absage-Gründen (Terminnot, andere Verpflichtungen, kein Interesse) auch andere Gründe gab: entweder hatten die Schauspieler davor Angst, Zwillinge zu spielen, weil es so schizophren ist. Oder aber sie wollten keine Gynäkologen darstellen. Viele fanden es einfach geschmacklos, Gynäkologen darzustellen. Das ist schon ein wenig seltsam, weil sie Killer und Mafiosi-Typen ohne Bedenken verkörpern, aber sie sträuben sich davor, Gynäkologen zu sein.

Mp: *Wie sind Sie auf Irons gekommen? Und wie haben Sie ihn inszeniert?*

Irgendwann habe ich begriffen, daß kein Amerikaner diese Rolle spielen würde und so habe ich angefangen, mir einen Engländer in der Rolle vorzustellen. Und da war Jeremy meine erste Wahl. Er war sehr interessiert, wollte aber erst einen Test machen, weil er Vergleichbares noch nie getan hatte. Er kam also nach Toronto und wir drehten auf Video eine Szene, und natürlich gefiel es ihm. Er sagte: „Weißt Du, ich glaube, ich könnte die andere Rolle noch besser spielen als diese."

Mp: *Wie haben Sie es technisch gemacht? In Sequenzen gedreht?*

Nein, es ist unmöglich, die Szenen en bloc zu fotografieren. Jeremy mußte sich also zwanzig Mal am Tag umziehen, fünf Mal pro Szene etwa. Er ging weg, machte das Haar, zog sich um, spielte seinen Bruder und so weiter. Das erfordert ungeheure Disziplin. Und das dürfte einer der Gründe dafür sein, daß amerikanische Schauspieler eingeschüchtert waren: Method Actors, und das sind fast alle guten US-Darsteller, müssen jemanden haben, mit dem sie zusammenspielen können. Und das gab es hier nicht. Es gab zwar ein *„body double"*, aber dabei ergibt sich ja kein Zusammenspiel. Die Rolle der Zwillinge erforderte also eine andere Technik, über die die meisten Amerikaner nicht verfügen.

RF: *Haben Sie nicht daran gedacht, richtige Zwillinge zu engagieren?*

Für ungefähr eine Sekunde.

RF: *Warum nur eine Sekunde?*

Kennen Sie irgendwelche Zwillinge, die gute Schauspieler sind? Abgesehen davon habe ich bemerkt, daß wirklich Zwillinge nicht immer gleich aussehen. An einem Tag ist der eine müde, am nächsten umgekehrt. Ich dachte mir, daß es auch für den Zuschauer besser war. Denken Sie an die Szene, in der Geneviève Bujold nicht mehr auseinanderhalten kann, mit wem sie schläft. Mit nur einem Darsteller fällt es dem Zuschauer leichter, das zu glauben. Denn es ist ja auch nur ein Darsteller, also kann sie sie gar nicht unterscheiden.

Mp: *Und was hat Sie für Irons gewonnen? Seine Theater- oder seine Filmarbeit?*

Nun, ich habe noch nie ein Theaterstück mit ihm gesehen, also kann ich das gar nicht beurteilen. Aber ich begriff, daß diese britische Disziplin genau das war, was ich brauchte. Es ist interessant: Viele Leute glauben, daß Jeremy zu kühl ist, nicht lustig genug. Ich fand ihn sehr komisch, als ich ihn traf. Und als ich ihn in MOONLIGHTING gesehen habe . . . ich weiß nicht, ob sie den Film gesehen haben . . .

RF: *Von Skolimovski?*

Ja, ich fand, daß er dort eine ganz eigentümliche, aufregende Körpersprache hat, fast in der Tradition von Chaplin. Ich fand, daß er noch wärmer sein konnte, sicherlich auch kühl, aber er mußte komisch sein und ernst, und er mußte weinen. Ich habe Irons noch in keinem Film weinen sehen.

Mp: *Sie haben schon oft das Image eines Schauspielers geändert oder erweitert. James Woods, Christopher Walken, Jeff Goldblum und jetzt Jeremy Irons habe ich nie besser gesehen als bei ihnen.*

Cronenberg, Jeff Goldblum und Geena Davis

Danke.

Mp: *Stört es Sie nicht, daß Sie von vielen Personen als „Baron of Blood" oder ähnliches tituliert wurden und werden?*

In den alten Tagen war mir das ganz recht, weil diese kleinen Titel Publicity waren. Besonders Tageszeitungen greifen gerne auf solche Begriffe zurück, weil sie kurz und prägnant sind und beim Leser Erinnerungen wachrufen. *„Baron of Blood", „Prince of Darkness"* oder was auch immer. Heutzutage muß ich damit leben, daß diese alten Begriffe meinen neuen Filmen, die meiner Meinung nach weit über die ersten hinausgehen, nicht mehr gerecht werden. Und es gibt immer noch Leute, die nur mit diesen alten Begriffen arbeiten. Das spricht dann aber nur von der Faulheit jener Journalisten und gegen sie. Wissen Sie, was heute am häufigsten geschieht? Ich mache ein Interview mit jemandem, der sehr intelligent ist. Und dann geht der Redakteur hin und benutzt die alten Begriffe. Damit muß ich halt leben. Vielleicht verschwindet dieses Brandzeichen ja in den nächsten zehn Jahren.

fg: *Also war es nie Ihre Intention, simple* splatter-*Filme zu drehen?*

Nein, das habe ich nie getan. Keiner meiner Filme war ein simpler Horrorfilm. Es waren Horrorfilme, THE FLY zum Beispiel ist selbstverständlich einer, und ich schäme mich in keiner Weise dafür, in diesem Genre zu arbeiten (schließlich hat fast jeder große Regisseur zumindest einen Horrorfilm gedreht), aber es ging immer auch um etwas mehr als bloßen Horror. Ich war immer daran interessiert, komplexe Charaktere zu schaffen.

fg: *Ihre ersten Filme hatten viele Figuren, die neueren konzentrieren sich auf wenige, auf Charakterstudien.*

Ja, das stimmt. In den beiden letzten Filmen gab es gerade drei Charaktere und sehr wenige Sets. Es reizte mich zu sehen, wie konzentriert und einfach man sein und dennoch komplex werden konnte. Es gibt zwei Arten von Komplexität. Die eine ist, ein großes Spektakel mit vielen Charakteren zu haben; die andere, sehr nah und konzentriert an einer Person zu arbeiten.

fg: *Ist das eine Reaktion auf das amerikanische Kino?*

Nein, ich glaube, das ist nur mein persönliches Interesse. Ich bin nicht der einzige nordamerikanische Regisseur, den das interessiert, aber ich richte mich nicht nach anderen. Ich möchte nicht etwas tun, was andere tun, und ich möchte nicht beweisen, daß ich etwas besser kann als andere.

Mp: *Aber in* SHIVERS *und* RABID *hatten Sie einen anderen Ansatz.*

Ja, dort gab es viel Action, viele Personen. Und auch THE DEAD ZONE hat, obwohl es letztlich um einen Man geht, viele Protagonisten. Ich habe das also getan, und ich muß nicht mehr beweisen, daß ich das kann. Ich halte das für falsch. Die Beteiligung an einem

Film ist so aufreibend und zeitaufwendig, daß man an dem Film innerlich beteiligt sein sollte, sonst ist es unmöglich, einen anständigen Film zu drehen.

Mp: *Sie haben Ihre Einstellung also nie geändert, Sie haben nie Kompromisse gemacht, als Ihre Budgets stiegen?*

Nein.

Mp: *Auch nicht zwischen* RABID *und* SCANNERS, *wo Ihr Budget von 530.000 Dollar auf* $ *4 Millionen stieg?*

Nein. SCANNERS hat doch keine 4 Millionen Dollar gekostet! Oder doch? Doch, mag sein. Aber letztlich ist das irrelevant. DEAD RINGERS hat weniger gekostet als THE FLY. Es war das erste Mal, daß das Budget geringer war als beim vorherigen Film. Aber das ist irrelevant. Es wäre ja auch dumm, einen Film für $ 25 Millionen zu machen, um dann zu sagen: „Ich habe einen Film für $ 25 Millionen gemacht!" Denn wen interessiert das schon? Im Gegenteil, oft wird das gegen einen verwendet. Denken Sie nur an HEAVEN'S GATE oder HOWARD THE DUCK, da sagen die Leute: „Der hatte 40 Millionen Dollar, und sieh' nur, was er damit gemacht hat!" Für einen kanadischen Film sind 10 Millionen US-Dollar immer noch sehr viel, und DEAD RINGERS ist ein kanadischer Film.

FA: *War es etwas anderes als bei* THE FLY, *wo Sie die Rückendekkung eines amerikanischen Majors hatten?*

Ja, es war anders. Denn für alles, was man mehr bekommt, muß man seinen Preis zahlen. Es gab mehr Geld bei THE FLY, aber auch mehr Leute, mit denen man diskutieren mußte. Dennoch, der Film wurde genauso, wie ich ihn mir vorgestellt hatte. Und wenn jemand den Film nicht mag, dann muß er das mir vorwerfen und nicht Mel Brooks oder Barry Diller *(die das Geld besorgten, Anm.)*. Bei DEAD RINGERS hatte ich absolute Freiheit, so absolut, wie Freiheit nur sein kann. Ich war ja auch, zum ersten Mal, einer der Produzenten. Der Preis, den ich dafür zahlen mußte, war ein erhebliches Plus an Arbeits-Aufwand, am Telefon, um die Verhandlungen zu führen, die Verträge abzuschließen, für's Kino, für's Fernsehen. Ich gewann Kontrolle, mußte dafür aber zahlen.

FA: *Welche Arbeitsweise bevorzugen Sie denn?*

Ich bin gemütlich, sehr gemütlich. Ich bevorzuge es, wenn andere Leute sich Gedanken über das Geld machen und ich den Film drehe. Bislang hatte ich großes Glück und mußte mich noch nie dafür entschuldigen, wie meine Filme geworden sind. Einer der Gründe dafür ist, daß ich sehr vorsichtig bin. Es gibt in Hollywood Produzenten und Studios, von denen man weiß, daß man mit ihnen nichts zu tun haben sollte, weil es sonst Probleme geben würde.

Mp: *Welche Studios?*

Schwer zu sagen. Das wechselt jeden Tag, weil die Bosse ständig gewechselt werden. Es sind nicht die Studios, sondern die Leute. Einige Produzenten sind berühmt dafür, sich einzumischen und fertige Filme umzuschneiden. So berühmt sie auch sein mögen, ich würde nicht für sie und mit ihnen arbeiten.

Mp: *Würden die mit Ihnen arbeiten wollen?*

Einige von ihnen haben mich angesprochen, und ich habe abgelehnt. Aber gewöhnlich ist es dann noch nicht einmal wegen der Leute, sondern wegen der Geschichten, die mich nicht interessieren. Andererseits kann ich mir schon vorstellen, eine Geschichte wegen der beteiligten Personen abzulehnen. Ich habe auch andere Erfahrungen gemacht: Dino *(de Laurentiis, Anm.)* hat einen schlechten Ruf, einige Regisseure hatten große Probleme mit ihm. Ich hatte *(bei* THE DEAD ZONE, *Anm.)* nicht die geringsten Probleme. Er war sehr involviert, wollte aber nie etwas ändern. Und wenn er etwas sagte, diskutierten wir in aller Ruhe. Schlimm wird es nur, wenn jemand beweisen will, daß er smarter ist. Dann dreht es sich nur noch um Macht, aber nicht mehr um den Film. Dino war wenn schon immer nur um den Film besorgt.

Mp: *Dennoch ist Ihr nächstes Projekt mit ihm* (TOTAL RECALL) *gestorben.*

Ja, aber haben wir, weil wir verschiedener Meinung waren, einen Schlußstrich unter dem Projekt gezogen. Sie müsen wissen, DEAD RINGERS wäre beinahe von ihm produziert worden. Wir waren verschiedener Meinung bei TOTAL RECALL, aber eines Tages rief er mich an und sagte: „Du hattest großen Erfolg mit THE FLY, ich habe meinen eigenen Verleih, wir sollten etwas zusammen machen. Wir machen alles, was Du möchtest, solange es nicht teurer ist als 10 Millionen Dollar." Ich fragte, ob er sich noch an *„Twins"* erinnern könnte, weil ich es ihm Jahre vorher schon gezeigt hatte. Er sagte: „Genau das möchte ich machen." Ungläubig erinnerte ich ihn daran, daß er das letzte Mal Nein gesagt hatte. „Jetzt", antwortete er, „möchte ich es machen." Das war sehr wichtig, denn damals begann ich, das Drehbuch zu schreiben. Ich schrieb es, um DEG *(De Laurentiis' inzwischen pleite gegangener Verleih, Anm.)* dafür zu gewinnen. Vorher konnte ich keinem Schauspieler irgendetwas zeigen. Die Zeit mit DEG war also nicht verloren, sondern gut. Doch dann bekam Dino Finanzprobleme. Er zog sich nicht von dem Projekt zurück, er konnte es einfach nicht finanzieren. Er konnte keine Filme mehr machen.

Mp: *Hat denn der jetzt in Produktion gehende Film* TOTAL RECALL *etwas mit Ihrem Drehbuch zu tun?*

Ich weiß nicht, was das wird. Aber da es ein Film mit Arnold Schwarzenegger ist, denke ich nicht, daß er viel mit meiner Geschichte zu tun hat.

Mp: *Sie haben sehr viel Zeit mit* TOTAL RECALL *verbracht.*

Fast ein Jahr.

Mp: *Können Sie etwas über die Story erzählen?*

Die Story basiert auf einer Kurzgeschichte von Philip K. Dick *(„We Can Remember It for You Wholesale", in der deutschen Übersetzung: „Erinnerung zum Einstandspreis", Anm.)*, und es war eine tolle Idee. Das ist auch der Grund dafür, daß soviele Regisseure damit zu tun hatten. Fred Schepisi, Richard Rush, Bruce Beresford und vier oder fünf andere Regisseure.

Mp: *Vor oder nach Ihnen?*

Vor und nach mir. Es funktionierte einfach nicht ganz. Ich dachte, ich hätte es geschafft, aber Dino war anderer Meinung, er mochte meine Idee nicht so gerne.

Mp: *Und was war die Idee?*

Es ist eine futuristische Geschichte. Mal sehen, ob ich mich daran erinnern kann . . . No recall at all. Es geht um einen Mann, er ist ein Angestellter, sieht aus wie ein Banker, sehr unspektakulär und gewöhnlich – Sie sehen, warum Arnold Schwarzenegger nicht zu dieser Person paßt –, ein schmächtiger kleiner Mann mit einer enervierenden Frau, wacht auf und sagt seiner Frau, daß er wieder den gleichen Traum gehabt hat: daß er auf dem Mars gewesen sei, wo zu dieser Zeit Leute hinfahren und ihren Urlaub verbringen. „Immer wieder", sagt er, „habe ich diesen Traum, und ich weiß nicht warum. Vielleicht sollten wir zum Mars fahren." Aber seine Frau hält dagegen, daß sie es sich nicht leisten könnten und so ver-

TOTAL RECALL: Das Projekt, an dem Cronenberg im Auftrag von Dino de Laurentiis über ein Jahr lang arbeitete

werfen sie den Gedanken. Irgendwann aber, auf dem Weg zur Arbeit – Sie sehen, wie sehr die Geschichte für Arnold geändert werden muß –, sieht er einen Werbefilm für eine Firma namens „Recall Inc.": die bietet dem Kunden an, die Erinnerung an eine Reise, die man nicht gemacht hat, zu implantieren. Er denkt sich, daß das eine gute Idee sein könnte, geht hin ohne etwas seiner Frau zu sagen, um sich den Mars-Urlaub implantieren zu lassen. Die Firma macht das perfekt, sie besorgen sogar kleine Erinnerungsstücke. Während sie ihm diese Erinnerung beschaffen, ändert er sich total. Und er sagt den Leuten . . .

(in diesem Moment fallen gleichzeitig zwei Kassettenrecorder aus, die Betroffenen beeilen sich, die Kassette umzudrehen)

Gerade im entscheidenden Moment. Fast schon wie bei Hitchcock. Wo war ich nochmal? Ah ja, der Mann sagt: „Ihr werdet alle sterben! Ihr habt etwas aufgedeckt, habt mich an mein wahres Ich erinnert: Ich bin nicht der, als der ich hier hereingekommen bin. Ich bin ein Spezial-Agent und muß euch jetzt alle töten." Sofort wird dafür gesorgt, daß er die Erinnerung wieder verliert. Er wird aufgeweckt und nach Hause geschickt. Er hat tatsächlich alles vergessen, aber die Leute bei der Firma wissen jetzt, wer er ist. Das wird herauskommen, und es stellt sich heraus, daß er seine Frau, mit der er glaubt, seit 15 Jahren verheiratet zu sein, erst seit wenigen Wochen kennt. Er hatte also schon eine vollständige Erinnerungsimplantation. Nichts von dem, was er für Realität ansieht, ist wahr. Und er beginnt, dahinterzukommen. Das ist ein bestechender Anfang, aber erst danach begannen die Probleme. Der Rest des ursprünglichen Drehbuchs *(vom* ALIEN-*Team, Dan O'Bannon und Ronald Shusett, Anm.)* war fürchterlich. Es las sich wie *„Raiders of the Lost Ark go to Mars"*. Kindisch und dumm. Ich wollte es düsterer haben, eine Reflexion über Identität und Erinnerung. Aber alle anderen wollten es wie *„Raiders . . ."* haben, und mit Schwarzenegger wird es ja vielleicht so etwas . . . Obwohl Verhoeven ein guter Mann ist. Ich habe ROBOCOP zwar nicht gesehen, habe aber viel Positives darüber gehört.

Mp: *Hat* ROBOCOP, *vielleicht bis auf das Ende, thematisch nicht Ähnlichkeiten mit Ihren Filmen?*

Nein, finde ich nicht. Zumindest die Drehbuch-Version, die ich gesehen habe, interessierte mich nicht. Um die Wahrheit zu sagen: ROBOCOP ist mir angeboten worden, und ich habe abgelehnt. Ich fand es richtig, daß jemand engagiert worden ist, der nicht Amerikaner ist, jemand mit Energie, der neu in Hollywood war. Ich war nicht an der Figur des RoboCop interessiert. Die Drehbuch-Version, die ich gesehen habe, las sich wie THE BIONIC MAN, die Geschichte eines Mannes, der zur Maschine wurde.

Mp: *Der Film ist anders geworden.*

Ja, das habe ich gehört. Aber man muß an etwas interessiert sein, um etwas Interessantes hinzuzufügen. Mich ließ die Geschichte einfach kalt. Es gab etwas in der Mitte, was ganz schön war. Das interessierte mich soweit, daß ich einige Tage lang darüber nachdachte, aber ich hätte einen schlechten Film gemacht, weil mich der Rest langweilte. Ich wollte keine Satire auf das Fernsehen und „corporate America" machen, und ich habe gehört, daß das Teil des Films geworden ist. Mal sehen, was Verhoeven jetzt anstellt.

FA: *Haben Sie die chirurgischen Instrumente für* DEAD RINGERS *erfunden?*

Ja, die habe ich erfunden. Aber ich glaube, auch mit normalen Instrumenten hätte ich diese Wirkung erreicht. Aber ich mußte, für den dramatischen Effekt, andere nehmen, denn Beverly denkt ja, daß er anomale Frauen behandelt. Und wenn er denkt, daß die Frauen mutieren, sich verändern, muß er andere Instrumente nehmen. Das ist genauso, als ob ein Veterinär für Tiere die gleichen Instrumente verwenden würde wie bei Menschen. Aber das Design der Instrumente interessierte mich. Ich habe mit einigen Ärzten gesprochen, und faszinierend genug, die meisten Instrumente, die heute benutzt werden, stammen noch aus dem 19. Jahrhundert und sind nicht verändert worden.

FA: *Was ist mit den Zeichnungen aus dem Vorspann?*

Das sind Originalzeichnungen aus dem 16. Jahrhundert.

DEAD RINGERS: Eines der Instrumente für mutierte Frauen.

RF: *Es war zu lesen, daß sie mehr als nur eine Traumsequenz für* DEAD RINGERS *gedreht haben.*

Ja, es waren zwei. Die zweite funktionierte auf dem Papier, aber nicht im Film, nicht genug. Ich wollte zwei Traumsequenzen drehen, in denen deutlich wird, was Beverly fühlt. Die erste ist im Film, es ist die Szene, in der an seinen Bruder angenabelt ist. Die Idee war natürlich, daß er seinem Bruder so nah ist, daß er Erstikkungsängste hat. Er möchte frei sein, hat aber Angst vor der Trennung. Der nächste Traum wäre eine Steigerung gewesen: Beverly wäre ein parasitärer Zwilling gewesen, wie es sie wirklich gab und im Zirkus und auf Jahrmärkten vorgeführt wurden (heute werden sie bei der Geburt wegoperiert). Manche Zwillinge werden nicht getrennt. Sie sind klein und wachsen aus dem Körper heraus. Manchmal sind es die Füße, manchmal ist es der Kopf. Manchmal bewegt sich der Kopf sogar, öffnet die Augen. Aber gewöhnlich fehlt diesem Parasiten das Gehirn. Sehr merkwürdig, ich habe Fotos davon gesehen. Manchmal bleibt dieser „parasitäre Zwilling" im Körper des anderen Zwillings, die Doktoren denken, es sei ein Tumor. Sie entfernen es und sehen, daß es Haare und Zähne hat. Aber es ist kein Tumor, sondern ein parasitärer Zwilling. Im Traum ist Beverly der parasitäre Zwillingsbruder von Elliot, er ist klein und verschrumpelt und redet, und er versucht sich von Elliot zu befreien. Aber das war zu viel, es ging zu weit. Obwohl es wissenschaftlich korrekt gewesen wäre, hätte es den Film ganz woanders hingeführt. Ich hatte Previews mit beiden Träumen, und es gab sogar Leute, die meinten, ich sollte beide Träume weglassen. Ob ich denn immer Blut bräuchte, wurde ich gefragt. Das war mir egal, aber ich fand, daß der erste Traum sein mußte, sonst hätte es ein emotionales Loch gegeben.

Mp: *Manche Leute, Sie wohl auch, sagen, daß der düstere Schluß von* SHIVERS *ein Happy-End ist. Ist es eines?*

Das ist die Frage. Jeder kann da anderer Meinung sein. Mir geht es darum, daß das Ende komplettiert, das Vorangegangene ausfüllt. DEAD RINGERS hat kein Happy-End, aber es ist vollkommen.

DEAD RINGERS: Der Alptraum ist erst einmal überstanden.

Architektur, Ordnung und Farben sind enorm wichtig bei Cronenberg. Am Ende von DEAD RINGERS spricht das Äußere (die Unordnung der Wohnung) vom inneren Zustand der Zwillinge.

Es ist das einzige Ende. Wenn „Hamlet" ein Happy-End hätte, wüßte man, daß es das falsche Ende wäre. Eine billige Lösung. Er muß sterben. So ist es auch mit den Zwillingen. Zusammen können sie nicht leben, getrennt auch nicht. Nur im Tod können sie vereint bleiben, und in diesem Sinne ist das Ende vielleicht sogar glücklich.

fg: *Beim zweiten Sehen fand ich das Ende sehr bewegend. Das Appartement ist dreckig, aber warm. Ein gutes Ende. Ich weiß nicht, ob das eine perverse Sicht ist . . .*

Nein, gar nicht. Es ist warm ausgeleuchtet und schön. Ich habe nichts Blutiges oder Groteskes hereingebracht. Es ist schön. Ja, doch, es ist ein Happy-End. Denn endlich haben die Zwillinge erkannt, was sie tun müssen, um in Frieden zusammenleben zu können. Es ist die einzige Möglichkeit. Es gibt da etwas mit dem Selbstmord – denn es ist ja kein Mord, sondern ein doppelter Selbstmord –, die einzige Möglichkeit, seinen Tod selber zu wählen ist der Selbstmord. Wenn es also etwas Positives am Selbstmord gibt, dann ist es dieser Aspekt.

Mp: *In* THE DEAD ZONE *und* THE FLY *wählen die Charaktere ja auch ihren Tod aus.*

Ja, das ist richtig.

Mp: *Am Ende Ihrer frühen Filme steht ein Neubeginn, neues Leben,* New Flesh. *Kann man das in* DEAD RINGERS *auch sehen?*

(nachdenklich) Vielleicht nicht. Aber in THE FLY ist das auch nicht der Fall, die Frau treibt das Kind ja ab. In der *shakespearian tragedy*, im Gegensatz zur griechischen, bekommt man das Gefühl, daß die Zukunft besser wird. Wenn in „Hamlet" der König hereinkommt, werden die Dinge besser – unglücklicherweise nicht für Hamlet. Aber in der griechischen Tragödie ist das nicht so, denn wenn das Unumgängliche eingetreten ist, hat man nicht das Gefühl, daß es etwas Positives gebracht hat.

Mp: *Sie haben recht. Bis* VIDEODROME *verfolgten sie die* „new flesh"-*Theorie. Hat sich seit* THE DEAD ZONE *Ihre Sicht des* „new flesh" *geändert?*

Das glaube ich nicht. Ich schaue nicht auf einen großen Zusammenhang, zumindest nicht bewußt. Und DEAD RINGERS wäre, wenn ich ihn vor zehn Jahren gedreht hätte, genauso geworden wie jetzt. Ich verbinde die Dinge nicht gezielt. Außerdem, sogar in THE DEAD ZONE Ist dieses *shakespearian element* vorhanden: Walken stirbt, aber er erleichtert die Welt um ein großes Übel. Das suggeriert, daß sein Tod die Welt besser machen wird. Es ist der gleiche Ansatz zum selben Thema. Und wenn wir daran glauben, daß es Frieden nach dem Tod geben kann, dann existiert auch dort eine Fortführung. Ich würde gerne so etwas andeuten. Wir werden sehen.

RF: *Haben Frauen auf* DEAD RINGERS *anders reagiert als Männer?*

Überraschenderweise habe ich, allgemein gesprochen, keine unterschiedlichen Meinungen erfahren. Ich weiß, daß DEAD RINGERS wie ein Film erscheint, der auf Frauen anders wirken muß, aber gerade das ist komisch, denn eine Menge Männer sagten, sie fänden Gynäkologie hart und bedrohlich, einschüchternd. Für Frauen dagegen sind die ersten Szenen nichts besonderes, weil sie daran gewöhnt sind. Männer dagegen haben oft schon mit der ersten Szene ihre Probleme. Ich meine nicht die Instrumente am Ende, sondern die ganz gewöhnlichen zu Beginn. Die meisten Männer wissen gar nicht, was vor sich geht. Die meisten Frauen hingegen wissen es. Das ist für's Kino ungewöhnlich. Natürlich gibt es sowohl für Frauen als auch für Männer beunruhigende Momente. Wenn Sie zu irgendeinem praktizierenden Arzt gehen, und sei es ein Zahnarzt, und Sie sehen die Instrumente, die für Sie bestimmt sind, dann denken sie an Folter, Verstümmelung. Das reduziert sich dann nicht nur auf Frauen. Die Reaktionen waren sehr individuell, aber es verlief keine Meinungsgrenze zwischen den Geschlechtern.

fg: *Sind Elliot und Beverly, die feminin anmutenden Namen der Mantle-Brüder, Wortspiele?*

Nein, sie reden ja auch darüber im Film. Ich zeige gezielt ihre Eltern nicht, um zu suggerieren, daß ihr Schicksal vorherbestimmt ist. Ich wollte keinen freudianischen Ansatz, daß die Eltern die Kinder verschieden angezogen haben, und daß sonst alles anders verlaufen wäre. Aber ich versuche mit den Namen anzudeuten, daß wer immer sie auch so genannt hat gespürt hat, wer der weiblichere Zwilling werden würde. Und das ist bei fast allen Zwillingspaaren der Fall, gewöhnlich ist der ältere Zwilling der aggressivere.

fg: *Ist das auch eine* love story?

Das neue Fleisch: Von einer Lebensform in die nächste übergehen. Das Mädchen hat die gleichen Symptome wie seine Mutter.

In THE DEAD ZONE gibt es kein „neues Fleisch", aber eine Veränderung für die Zukunft: Der Held bringt den wahnsinnigen Politiker Stillson in eine Lage, aus der dieser auch nach dem Tod des Helden nicht herauskommen kann.

Von Kindheit erleben und durchleiden die Mantle-Zwillinge alles gemeinsam: Die erste Abfuhr und die letzten Momente.

Oh ja, absolut. Zwillinge werden oft geboren, wie sie sich gerade umklammern.

FA: *In einer Szene tanzen Beverly und Elliots Freundin, und Elliot kommt und umarmt sie beide. Das erinnerte mich an eine Szene in* STEREO. *Ich hatte den Eindruck, daß in Ihren früheren Filmen etwas anderes als eine Mann/Frau-Beziehung möglich war, als eine Form der Utopie. In* DEAD RINGERS *zeigen sie die Probleme . . .*

In STEREO zeige ich auch schon die Probleme. Auf der Tonspur wurde von „Utopia" geredet, aber in den Bildern konnte man die Wut und Eifersucht sehen. Sicherlich können drei Menschen eine Einheit bilden, aber schon mit einer hinzukommenden Person verzehnfacht sich die Komplexität. Ich war nicht damals optimistisch und heute pessimistisch, ich war einfach ironischer.

FA: *Während des Films dachte ich, daß Beverly zusammen mit der Frau leben könnte.*

Aber Sie wußten doch mehr als die Charaktere. Der Zuschauer weiß mehr, weil er diese Themen schon lange von sich ferngehalten hat. In einer Aktion von Selbstbeschützung versucht, das nicht zu sehen, was andere Leute sehr deutlich sehen. Verheiratete, von denen man sieht, daß sie einen Fehler machen. Ein Desaster, und es braucht zehn Jahre, bis sie es realisieren. Und Sie wissen es von vornherein. Aber das kann man in den klassischen Tragödien wiederfinden: Wenn Macbeth sagt, er werde dieses und jenes tun und alles werde wunderbar – glauben wir das? Nein.

fg: *Aber der Moment, in dem alles einbricht, scheint etwas absurd – wenn Beverly versucht, Claire telefonisch zu erreichen und der schwule Berater an den Hörer geht. In diesem Moment hatte ich den Eindruck, daß das Schicksal ziemlich absurd ist und daß die Beziehung doch hätte gutgehen können.*

Die neugewonnenen Fähigkeiten der Cronenberg-Helden haben mehr Nach- als Vorteile: Am schlimmsten trifft es Christopher Walken in THE DEAD ZONE, den seine seherischen Fähigkeiten von innen heraus zerfressen, aufzehren. Er sieht die Wahrheit, Dinge, die er nicht sehen will, Emotionen, die nicht die seinen sind. Er isoliert sich zunehmend, weil er Betrug, Mord und Größenwahn aufdeckt, und er damit mehr Entgeisterung als Begeisterung, mehr Feinde als Freunde gewinnt.

Haben Sie das wirklich geglaubt? Das ist ja wie in „Romeo & Julia".

fg: *Da ist es doch auch absurd.*

Ja, genau. Es ist absurd, aber es kürzt nur ab, was ohnehin passiert wäre. Beverly wartet ja nur darauf, verletzt zu werden. Wenn Claire an den Hörer gegangen wäre, hätte er einen anderen verrückten Ausweg gefunden. Es ist also gar nicht so sehr Schicksal. Das ist ja auch so in THE FLY. Erst wenn sie zu einem Treffen weggeht, betrinkt er sich und steigt in die Maschine. Es geht nicht um einen Moment, sondern um einen Geisteszustand. Der Telefonanruf war der Moment, aber es gab keine Chance. Er suchte geradezu nach einem Weg, alles zu zerstören.

RF: *Wir haben über die Männer gesprochen, die vor dem Film zurückgeschreckt sind. Was aber ist mit der Frau. Es ist sicherlich kein so angenehmes Gefühl, eine Frau mit einem dreigeteilten Uterus zu spielen?*

This is A Room With a View. Geneviève war eine meiner ersten Kandidatinnen. Ich meine, zuerst sollten die Zwillinge ja Amerikaner sein und die Frau Engländerin. Ich disponierte um, als ich Jeremy engagierte. Genevieve sagte zuerst Nein. Ich dachte mir, sie sollte nicht nein sagen, habe sie angerufen und bin zu ihr gefahren. Das hat ihr gefallen und sagte Ja. Sie war sich zwar immer noch nicht ganz sicher, aber in der Zeit, in der der Film um zehn Monate aufgeschoben wurde, hat sie sich fest dazu entschlossen. Als ich das Geld hatte und sie anrief, war sie bereit. Das Erste, was sie wissen wollte, war klar: in ihrer allerersten Szene liegt sie auf dem Stuhl, die Beine gespreizt, und deshalb wollte sie wissen, wie ich das fotografiere. Ich beruhigte und sagte, das sei kein Porno. Jeremy wollte das übrigens auch wissen, denn in meinen Scripts notiere ich nie die Position der Kamera, schreibe nie auf, was man sieht und was nicht. Jeremy drückte es sehr englisch aus *(imitiert Irons): There is great potential for vulgarity in this scene.* Ich mußte Geneviève schon etwas verführen, damit sie die Rolle übernahm. Aber nachdem sich beide Schauspieler sicher waren, daß ich einen ernsthaften Film machen wollte, war alles klar.

Mp: *Es war zu lesen, daß Ihre ersten Drehbuchentwürfe drastischer seien.*

Wenn man seinen ersten Entwurf schreibt, weiß man, daß man unverantwortlich sich selber gegenüber ist. Man versucht alles, und erst wenn man genauer wird, fallen diese Dinge weg. Bei DEAD RINGERS war das nicht anders, aber ich kann mich nicht mehr daran erinnern, was es war.

Mp: *Ist es wahr, daß Sie jetzt an einem Script zu* THE NAKED LUNCH *arbeiten?*

Ich fange gerade an.

Mp: *Und wie geht das vor sich?*

Das frage ich mich auch.

Der Virus stirbt mit seinem Träger

Cronenbergs erste Spielfilme / Von Ulrich von Berg

Cronenberg erzählt in SHIVERS, RABID und auch in THE BROOD obsessiv dieselbe Geschichte dreimal. Und die lautet verkürzt so: Ein Wissenschaftler entdeckt etwas (ein Aphrodisiakum, eine neue Form von Hauttransplantation, eine unbekannte psychotherapeutische Methode), probiert es voller gutgemeinter Absichten, aber ohne den geringsten Skrupel an einer Frau aus und wird mit einem Resultat konfrontiert, das, zu schnell für jede Maßnahme der Gegensteuerung, von einem für die Patientin fatalen Fehlschlag zur Apokalypse eskaliert. THE BROOD war schon anders, das Bindeglied zwischen den ersten beiden Billigproduktionen und den späteren Filmen mit bekannten Schauspielern und ordentlicher Distribution. SHIVERS und RABID aber verschmelzen in der Erinnerung zu einer Einheit, wohl nicht zuletzt deshalb, weil der zweite Film wie selbstverständlich den Faden des ersten aufgriff und das Chaos da hinbrachte, wo es hingehört und wo wir es erwarten: in den allseits vertrauten Lebensraum der Großstadt.

Cronenberg war einer der ersten, die den ganzen übersinnlich-okkulten Zinnober radikal aus ihren Filmen eliminierten. (Auf einem anderen Blatt steht, daß er später wieder dahin zurückfand, wenn auch auf höchst eigenwillige Art). Die Gegenwart bot ihm mehr Stoff als zu verkraften war: Gen-Forschung und Verabsolutierung wissenschaftlichen Fortschritts generell, sexuelle Revolution und Zerfallserscheinungen herkömmlicher Familienstrukturen, die Perversionen moderner Architektur und Stadtentwicklung und, und, und. Cronenbergs Umgang mit diesen Reizthemen mag durchgängig platt und spekulativ sein (und damit objektiv angreifbar), aber lange bevor es für akademisch gebildete Filmkritiker chic wurde, mit einem Interesse an dieser (Un)Art Kino zu kokettieren, halfen diese Filme ihrem damaligen Zielpublikum mit unterschwelligen Ängsten umzugehen. Ob diese semi-emanzipatorische Wirkung beabsichtigt war, sollte man dahingestellt lassen, vieles an SHIVERS und RABID ist unleugbar anti-liberal bis erzreaktionär. Die Debatte hierüber ist mit Vehemenz geführt worden (besonders aggressiv von Robin Wood) und dürfte Cronenberg-Fans hinreichend bekannt sein. Trotzdem gibt der Widerspruch zu denken und zeigt, daß man aus einer elitären Perspektive nicht vorschnell auf andere schließen sollte.

Spaß gemacht, wie etwa THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE oder THE HILLS HAVE EYES, über die augenzwinkernd lustvolle Eruption zu lange unterdrückter Spannungen, haben aber SHIVERS und RABID auch damals nicht, bei aller Sprengkraft, die sie enthielten. Niemals zwang Cronenberg einen in die Filme hinein, seine Position des kühlen Beobachters irritierte und langweilte manchmal sogar. Die tollwutartigen Seuchen breiten sich in einer Welt aus, die so dumpf und ausgelaugt erscheint, daß man von der Frage herausgefordert wurde, ob ein totaler Triumph der grotesk überzeichneten Kranken nicht das kleinere Übel sei. Cronenberg führte den Zuschauer an jene Schwelle, wo rational erklärbarer Pessimismus übergeht in die Negation aller Lebenswerte. Ein Punkt, wo jeder mit sich ganz alleine ist. Dies fertigzubringen, zählt zum Radikalsten, was das Kino vermag.

Der Appartmenttower auf der Starliner-Insel im St. Lorenz Strom bei Montreal: zivilisatorische Behaglichkeiten in geballter Konzentration, alle Kanten abgeschliffen, der letzte Schmutz beseitigt; clean und komfortabel bis dicht an die Schmerzgrenze. Seelenlose Perfektion und ultimative Sicherheit, eleganz und aseptisch. Ein Leben als *„immerwährende, luxuriöse Kreuzfahrt"* suggeriert ein Werbeclip interessierten Mietern, und: *„Sie betreten eine andere Welt"*. Wie wahr. Cronenberg kam gleich zur Sache – er hatte ja auch viel vor. Der Starliner-Komplex war mehr als eine Geschmacksverirrung moderner Architektur und Lebensraumplanung: ein Mikrokosmos unserer urbanen Gesellschaft, einer Gesellschaft, deren Glaube an Wissenschaft, Fortschritt und Rationalität grenzenlos ist. Die Nebeneffekte und Grauzonen dieses Glaubens gaben schon immer einen satten Nährboden ab für die intelligenteren Horrorfilme. Cronenberg brauchte nur einen Schritt weiter zu gehen.

Die Plots von SHIVERS und RABID weisen auffällige Ähnlichkeiten auf: Die unaufhaltsame Ausbreitung einer Massenepidemie als Folge eines fehlgeschlagenen medizinischen Experiments. RABID setzt ein, wo SHIVERS (auch budgetbedingt) aufhörte, beim Übertritt der Seuche von einem isolierten Territorium (Starliner-Komplex/Spezialklinik) in den unkontrollierbaren sozialen Raum der Großstadt. RABID als den reiferen, komplexeren und dramaturgisch weniger plumpen Film zu bezeichnen, sollte man nur bedingt als wertendes Urteil auffassen. SHIVERS zeigt das Chaos mit chaotischen Stilmitteln, müßig zu spekulieren, ob vorsätzlich oder nicht. Gewisse Unschicklichkeiten der Regie sind Nichts in SHIVERS hat Selbstzweckcharakter, und der Arzt, der das Experiment vornimmt, ist kaum der altvertraute *„mad scientist"*. Der Mann verfügt über klare Vorstellungen: *„Der Mensch hat Parasiten, in sich, an sich und in seiner Umgebung."* Also züchtet er einen solchen, der nützlich und Teil des menschlichen Körpers ist, der den Kopf besänftigt und die Triebe auf Touren bringt. Das amoklaufende Resultat führt sich dann auch als Mischung aus Psychoneutralisator und Aphrodisiakum auf. Daß das medizinwissenschaftliche Fachgeschwafel der pure Schwachsinn ist, ist nicht wichtig. Es genügt, einfach daran zu glauben, daß Versuche, in die Natur des Menschen einzugreifen, unkalkulierbare Risiken in sich bergen. Man mag von seinen Filmen halten, was man will, aber ein Das Mädchen, an dem die Operation vorgenommen wurde, trieb es mit zahlreichen Bewohnern des Towers. Sie alle verwandeln sich in *„sex maniacs"*. In ihrem Innern bilden sich die kotartigen, zukkenden Parasiten, die sie unter großen Qualen herauswürgen. Sind sie erst heraus, springen sie jeden an, der ihnen zu nahe kommt. Sie sehen aus wie Scheiße, haben aber auch etwas Phallisches. Daraus ist dann von einigen Kritikern die naheliegende Gleichung aufgestellt worden, ausgehend davon wurden dann Rückschlüsse auf

THE PARASITE MURDERS: Schleimige, gierige kleine Biester

RABID: Nun ist der Doktor wirklich verrückt geworden

Cronenbergs angeblich sexualfeindliche Einstellung gezogen. Cronenberg verharrt weitgehend in der Position eines neutralen Beobachters, und nach den üblichen Kriterien beurteilt, macht er wohl eine Menge Fehler. Mit den Figuren, von denen es viel zu viele gibt, als daß er sich näher auf sie einlassen könnte, geht er um wie mit Ratten in einem Laborversuch. Man ahnt sehr früh, daß keiner eine Chance hat, davonzukommen – eine zu Opfern prädestinierte Menschenanhäufung, mehr nicht. Sentimentalen Gefühlen, wie Mitleid für sympathische Charaktere, die infiziert werden, schiebt die Regie so radikal einen Riegel vor. Eine konsequente Entscheidung, die auf den Zuschauer wenig Rücksicht nimmt. In SHIVERS identifiziert man sich unter Garantie mit niemanden. Auch die üblichen, an- und absteigenden Spannungsbögen fehlen völlig, ebenso die ausgelutschten Retardierungsspielchen – von dem obligaten Auto, das nicht anspringen will, einmal abgesehen.

Die Dialektik von innen und außen bleibt das einzige Ordnungsprinzip, das sich wie ein roter Faden durch den gesamten Film zieht. Die Parasiten brechen aus dem Körperinneren hervor und die tumbe Horde der Verseuchten bahnt sich am Schluß ihren Weg von der abgekapselt liegenden Insel hinaus in die Stadt. In einem allgemeineren Sinn ist es das Spannungsverhältnis zwischen Repression und dem Drang zur Befreiung, das den Film strukturiert, dargeboeten in einem Stil konsequenter Nichteinmischung. Cronenberg enthält sich zwar jeglichen Enthusiasmus' über die Eruption des Chaos, aber er kontrastiert hier doch (ganz im Gegenteil zu seinen späteren Filmen) das Böse und Schreckliche mit komischen Einlagen: Der vertrottelte Wachmann etwa oder die beiden Omas, die den Parasiten, der auf ihren Regenschirm klatscht, mit einem Vogel verwechseln, der gegen ein Fenster geknallt ist. In einem Film, der permanent Verdrängungsmechanismen demontiert, muß dies auf die Installierung eines ähnlich wirkenden Abwehrschildes hinauslaufen. Mehrere Faktoren mögen dabei eine Rolle gespielt haben: Der bescheidene Produktionsetat des Films, der Cronenberg zwang, mit seinen unbeholfenen Schauspielern zu arbeiten; die Befürchtung, daß SHIVERS ohne solche Dämpfer überhaupt vermarktbar gewesen wäre und vielleicht auch eine gewisse Angst vor der eigenen Courage des Regisseurs.

RABID schließt nahtlos an SHIVERS an und erzählt doch dieselbe Geschichte; nur verfeinert und facettenreicher, quasi auf einer fortgeschrittenen Entwicklungsstufe: Ein Virus zieht hinaus in die Welt. SHIVERS lullte den Zuschauer ein wie eine fünftklassige TV-Serie, es kostete durchaus Mühe zu entdecken, was sich hinter der trashigen Schmuddel-Ästhetik verborgen hielt. RABID dagegen sieht schon eher aus wie ein *richtiger* Film, wartet mit einer soliden Exposition auf und zwei Hauptfiguren, die den Betrachter durch den Ablauf der Geschehnisse führen. Hart und Rose, das Motorradpaar, verunglücken in der Nähe von Dr. Keloids Privatklinik, und das ist ihr Pech. Denn dort wartet man nur auf Versuchskaninchen. Zwar erscheint durch den Verkehrsunfall die chirurgische Maßnahme der Hauttransplantation halbwegs

Inwendige Metaphern, äußerer Horror[1)]
Von Martin Scorsese

Es war der Eröffnungsabend, ein sehr erhabenes Ereignis beim Edinburgh Film Festival 1975. Ich war für eine Retrospektive meiner Filme – alle zwei – angereist und besuchte die Eröffnungsvorstellung in einem Gefühl der Feierlichkeit. Ich freue mich nie besonders auf Eröffnungsvorstellungen von Filmfestivals. Sie sind wie Spendenaktionen, und die Filme, die zu solchen Anlässen gezeigt werden, haben gewöhnlich Titel wie *„How Tasty was my little Frenchman"*. Es sind gewöhnlich Filme, die jeder mögen kann, zumindest ein klein wenig. In Edinburgh war die Eröffnungs-Attraktion in diesem Jahr das Werk von jemandem, von dem ich noch nie gehört hatte (nichts Ungewöhnliches daran), ein Mann namens David Cronenberg. Der Titel war THE PARASITE MURDERS. Das begann interessant zu klingen.

Die Festivalleiterin, Lynda Myles, hatte mir versichert, daß es einen „Cronenberg-Kult" gäbe und daß die Mundpropaganda (oder *„W.o.m."*[2)], wie es ein paar schäbige Hollywood-Typen ausdrücken), um es milde zu sagen, ungewöhnlich sei. Das begann sehr interessant zu klingen.

Ich nahm meinen Platz ein und schaute mir die Credits an, die aussahen wie eine Werbung während eines Spätfilms im lokalen Sender. Dann, nach den Credits, schaute ich ein wenig mehr und begann mich zu fragen, wie denn dieser Cronenberg-Kult ausgesehen haben könnte. Dicke Brillengläser, laufende Nasen, zölibatär seit Geburt und vielleicht Kommunisten, irgendwas in der Art.

Ich stand den Rest des Films durch in einer immer größeren Benommenheit durch Schock und Depression. Als der Film zu Ende war, dachte ich, daß ich ihn nicht mochte. Doch ein Jahr später ertappte ich mich dabei, wie ich immer noch an ihn dachte und mit jedem darüber redete, der mir zuhören würde. Cronenberg war ein merkwürdiger Name, und meine Freunde waren dem kanadischen Kino gegenüber ohnehin mißtrauisch eingestellt. Dennoch hörte ich nicht auf zu reden, vielleicht um auf diese Weise Cronenbergs Bilder auszutreiben.

Nun, es ist mir nie gelungen. Die letzte Szene von THE PARASITE MURDERS, wenn die Personen wegfahren, um die ganze Welt mit sexuellem Irrsinn zu infizieren, ist etwas, das ich nie abschütteln konnte. Es ist ein Ende, das wirklich schockierend und subversiv ist, ein Ende, das wir vielleicht alle verdient haben.

Es hat aber doch eine kleine Weile gebraucht, bis das Wort über Cronenberg die Runde gemacht hat. Vielleicht war der Cronenberg-Kult mit anderen Dingen zu beschäftigt – etwa mit Massenmord –, um herumzuziehen und den Gospel zu lehren, obwohl da immer wieder das Wort von anderen Cronenberg-Filmen war. Die waren aber, natürlich, nirgendwo zu sehen.

Wie auch immer, 1978, als THE LAST WALTZ auf dem Toronto Filmfest gezeigt wurde, wurde ich gefragt, ob es irgendwelche kanadischen Regisseure gäbe, die ich besonders gerne zu der Vorführung einladen wollte. Ich bat meinen Freund Robbie Robertson, der bei den kanadischen Filmpreisen Juror war (ein ganz schön amüsantes Konzept in sich), Cronenberg einzuladen. Die vielleicht unbeabsichtigte Unterdrückung von Cronenbergs Filmen begann mich zu ermüden. Robbie erzählte mir später, Cronenberg sei nicht gekommen. *„Warum?"* fragte ich. *„Tja"*, antwortete Robbie, selber ein wenig ungläubig, *„wir konnten ihn nicht finden"*.

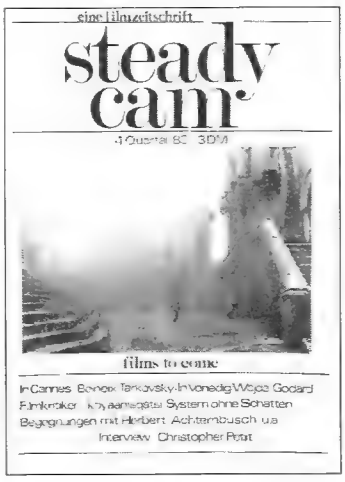
Es freut mich, daß er endlich aufgespürt worden ist. Ich habe THE BROOD, SCANNERS und VIDEODROME in der Zwischenzeit gesehen. Ich bin zu feige, mir THE PARASITE MURDERS ein zweites Mal anzuschauen, ganz zu schweigen von THE BROOD; sie sind einfach zu verstörend. Cronenbergs beste Filme haben immer noch die Fähigkeit, eine Art Jung'schen Kulturschock auszulösen. Sie sind wie Buñuel oder Francis Bacon: Intelligenz und Trauma, Grausamkeit und Erbarmen. Innerhalb eines Genres, das die meisten Leute für sehr begrenzt halten, hat Cronenberg eine Vision geschaffen, die wirklich einzigartig ist. Inwendige Metaphern, äußerer Horror.

Ich hatte auch die Gelegenheit, eine Freundschaft mit David zu schließen. Ich hätte ihn nie engagiert, um sich selber zu spielen. Ich erwartete jemanden, der aussieht wie eine Mischung von Arthur Bremmer und Dwight Frye in seiner Rolle als Renfield in DRACULA, wie er sabbernd nach saftigen Fliegen grapscht. Der Mann, der in meinem Appartment in New York auftauchte, sah aus wie ein Gynäkologe aus Beverly Hills. Wir hatten ein angenehmes Abendessen, obwohl eine gewisse Anspannung vorlag, auf meiner Seite, die vielleicht von meiner Erwartung rührte, daß Davids Adern aufplatzen und sein Kopf explodieren würde. Später schickte mir David, zum Geburtstag, eine ungeschnittene Fassung von THE BROOD. Er sagte, das sei seine Version von KRAMER VS. KRAMER.

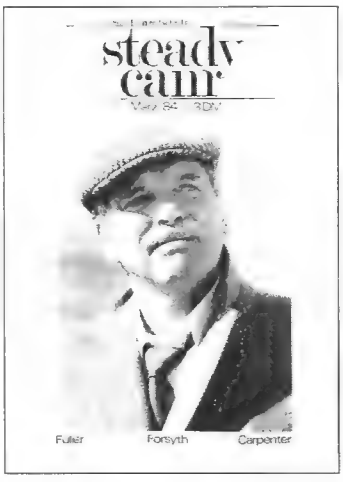
Ich denke viel über seine Filme nach. Ich wünschte, ich würde nicht. Ich bin auf seine neuen Filme gespannt. Ich wünschte, ich wäre es nicht. Sie haben immer noch die alte Kraft.

1) Den Text entnahmen wir dankbar dem BFI-Dossier über Cronenberg aus dem Jahr 1983.
2) „W.o.m." ist die Abkürzung von word of mouth

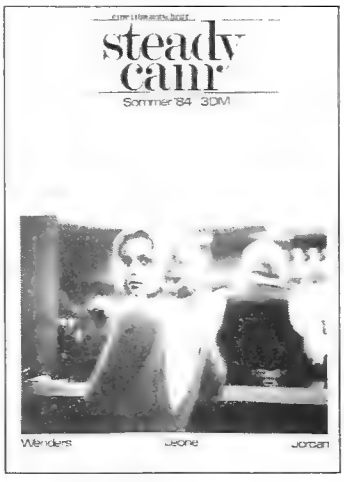
gerechtfertigt, doch Keloid hat keinesfalls das Ubliche im Sinn. Die Warnung: *„Die Verwendung von neutralisiertem Gewebe ist noch zu riskant"*, wird ignoriert, und man ahnt, was kommen wird. Wenn man gerade die zu Inquisitionsritualen stilisierten Operationsszenen in DEAD RINGERS gesehen hat, wirken die aufdringlichen Detailschocks hier um so drastischer. Eineinhalb Minuten wie aus dem Giftschränkchen eines wissenschaftlichen Fernsehmagazins, dann blökt eine Stimme aus dem Off: *„Einen Monat später"*.
Und wieder ist den an den Grenzen des Machbaren zerrenden Doktoren etwas aus dem Ruder gelaufen. Auch im Körper dieses Mädchens hat sich ein neues Organ gebildet, ein penisartiger Stachel unter der Achselhöhle. Blut ist die einzige Nahrung, die sie verdauen kann und diejenigen, von denen sie es sich holt, verwandeln sich in mordende Bestien. Wie in SHIVERS auch, breitet sich die Seuche rasend schnell aus, die hermetisch abgeriegelte Sicherheitszone Krankenhaus stellt kein Hindernis dar. Rose ist Monster und Opfer zugleich, sie erkennt bald, was mit ihr geschehen ist. Schuldgefühle stehen ihrem Willen zum Leben (d.h. Töten) entgegen und deshalb leidet man mit ihr, nimmt sie zumindest als menschliche Figur ernst. Sie versucht, sich immer jeweils nur ein bißchen Blut zu holen, macht aber so das Unheil nur noch verheerender. Am Schluß liefert sie sich in einem Akt der Selbstbestrafung dem Tod aus, doch da ist der Untergang Montreals bereits in vollem Gange. Rose wird von Marilyn Chambers gespielt, der Porno Queen, dem Sexobjekt, dem Körper pur. Sie ist ein aggressiver Vampir und doch auch eine ängstliche und verletzliche Frau. Ihre Attacken verstören, weil sie nicht nur gewaltträchtige Sexualität implizieren, sondern auch Sehnsucht nach Nähe und Verständnis. Mehreren Opfern gegenüber verhält sie sich zögernd, als wolle sie ihnen eine Chance zur Flucht geben, aber die Männer fordern stets ihr Schicksal heraus.
Hart übersteht den Unfall mit einem Schock, und wie in Trance läuft er durch den restlichen Film, passiv und fast immer vom Objekt seiner Begierde getrennt. Wenn er Rose zum letzten Mal umarmt, signalisiert dies Liebe und die Bereitschaft, die Geliebte zu vernichten.
Geschmeidig gleitet RABID dahin, und konsequent nehmen Wahnsinn und Gemetzel ihren Lauf. Cronenberg zeigt sich in Experimentierlaune, ohne daß das auf Kosten der Geschlossenheit ginge. Ganz im Gegenteil zu SHIVERS, wo die formalen Fingerübungen (Zeitlupe in der Swimmingpool-Sequenz, subjektive Kamera in der Tiefgarage etc.) aufgesetzt wirkten und den Rahmen sprengten. In RABID werden genreübliche Gruselschocks (das tote Mädchen in der Kühlbox), dem Mainstreamkino angemessene Actionelemente (der Crash auf der Autobahnbrücke) und der immer wieder zelebrierte Einbruch irrationaler Gewalt in vermeintlich überschaubarer Alltäglichkeit (Dr. Keloid, der, nachdem er Rose vor den Stachel geraten war, bei einer Operation einer Krankenschwester den Finger abschneidet, das Massaker in der Snack-Bar, der plötzliche Angriff der Bauarbeiter auf einen Stadtbeamten) ineinander verschachtelt, ohne daß die atmosphärische Dichte Schaden nehmen würde. Cronenberg versteht es, in seinem zweiten Spielfilm auch schon elliptisch zu inszenieren, diverse Ekel- und Gewaltmomente nur anzudeuten, ohne sie direkt zu zeigen (besonders in der Szene im Pornokino).
RABID führt den Zusammenbruch der urbanen Ordnung vor, den SHIVERS nur für die unmittelbare Zukunft in Aussicht stellte. RABID zeigt auch, wie zurückgeschlagen, zurückgeschossen und zurückgekillt wird. Die jederzeit abrufbare Gewaltbereitschaft der Nochgesunden ist nicht wesentlich geringer als die der Verseuchten. Die Kräfte der bürgerlichen Sicherheit und Ordnung ballern gelangweilt-routiniert auf jeden, der den offiziellen Impfnachweis nicht gut sichtbar am Revers trägt. Geimpft wird allerdings noch immer gegen Tollwut, und der joviale Nachrichtenmoderator weiß noch nichts von den *„neutralisierten Transplantaten"* aus den kranken Hirnen von Keloid und Konsorten. Sicher ist nur, daß es sich nicht um eine Abart der Schweinepest handelt. Eine Armada von Mülltransportern rollt durch die Straßen Montreals. Auch Rose wird in einen hineingeworfen. Der aus der schönen, modernen Welt verbannte Tod bleibt die einzige Gewißheit: *„Die gewalttätige Phase wird durch Koma und Exitus beendet."*



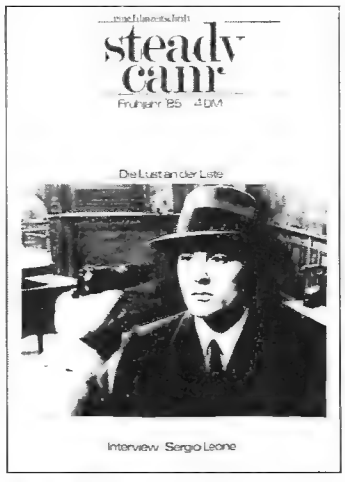
HEFT 3
Oktober 1983, 40 Seiten, DM 6,–
Porträt und Interview: Christopher Petit.
Filmfestivals: Cannes und Venedig (Beineix & Tarkowskij/Wajda & Godard).
Kritiken: Koyaanisqatsi, Tender mercies.



HEFT 4
März 1984, 36 Seiten, DM 7,–
Porträt: Bill Forsyth.
Berlinale.
Bücher: Bresson.
Kritiken: Local Hero, Christine, Southern Comfort, Star 80, Sudden Impact.



HEFT 5
Juli 1984, 28 Seiten, DM 6,–
Interviews: Neil Jordan, Wim Wenders.
Cannes: Sergio Leone, Woody Allen, Jim Jarmusch, Wim Wenders.
Kritiken: All about Eve, Angel, Indiana Jones.



HEFT 6
Februar 1985, 40 Seiten, DM 7,–
Interview: Sergio Leone.
Analyse: Once upon a time in America.
In memoriam: Sam Peckinpah.
Bestenlisten.
Film des Jahres: The right stuff.
Kritiken: Le feu follet, Out of the past, Body double.

Once upon a time in

Bitte benutzen Sie die beiliegende Bestellkarte!

Milch und Blut, Lust und Schmerz

Über Marilyn Chambers und ihre Rolle in David Cronenbergs RABID

Von Hans Schifferle

1

In Herbert Ross' THE OWL AND THE PUSSYCAT, der mittelprächtigen Verfilmung eines Broadwaystücks über sexuelle Gehemmtheit und hysterisches Ausgeflipptsein, werden der zerstreut-staubige Intellektuelle George Segal und die aufdringliche *pussycat* Barbra Streisand aus der Wohnung geworfen. Mitten in der Nacht gehen sie so zu Segals Freund Barney. Der läßt die beiden ein und hüpft wieder in sein Bett, wo ein blondes Mädchen liegt. Doch die komödiantischen Sperenzchen, die Segal und Streisand ausführen, nerven Barney und sein *girl* so sehr, daß sie die eigene Wohnung verlassen wollen. Das Mädchen ist aufgestanden. Und da erkennt man sie. Barneys Freundin, das ist Marilyn Chambers, die *sex queen* der 70er Jahre. Am Türrahmen steht sie, aus dem Bett geholt, aus dem Schlaf gerissen. Blaß ist sie, durchsichtig und blutjung. Man möchte sie in den Arm nehmen und eintauchen in das sanft-gefährliche Glitzern ihres Sex-Appeals. Das wird einen Grundzug der Chambers-Persona ausmachen: die aggressive Sex-Aktivität und die Angst des Mädchens, Träume vom Beschützen und gleichzeitig Phantasien von der Hölle im Bett auslösend.

Zu ihrer Szene im Ross-Film sagt sie in einem Interview, ganz verärgert: *„Um Himmels willen, ich liege im Bett und ich mußte Slip und Büstenhalter und ein Bodystocking tragen."* Und sie fährt fort, die Verachtung des *Performer* ausdrückend für das so-tun-als-ob: *„If there is a sex scene, fuck it, do it, don't be so uptight!"*

2

„Voracious sexual appetite and wild style in bed . . . with all the hippies humping happily around her, Marilyn looks like a kid in a candy store." Carl Esser in *Adam Filmworld*

„Marilyn Chambers is an angelic child, a WASP *princess, a vision of the Fantastic."* Turan/Zito in *Sinema*

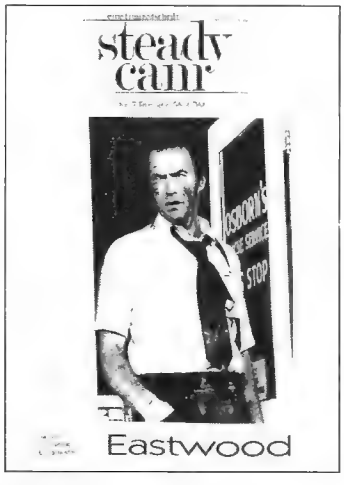
Marilyn Chambers: Ivory Snow, Gloria, Eve, Rose, Sandra Chase.

3

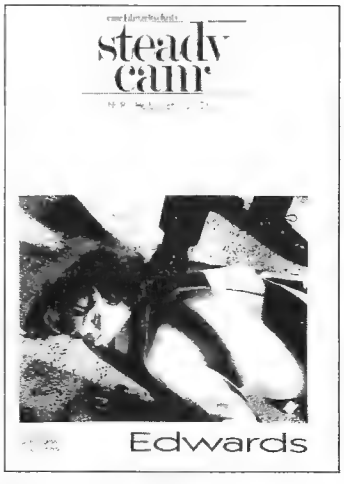
Zusammen mit Linda Lovelace (DEEP THROAT) und Georgina Spelvin (THE DEVIL IN MISS JONES) bildet die Chambers das legendäre weibliche Dreigestirn des existentialistischen amerikanischen *hardcore*-Films der frühen 70er Jahre, der ja eng mit dem Underground-Film zusammenhängend künstlerisch ambitioniert ist. Wirkt Linda Lovelace wie das liebenswerte *girl* aus den guten alten *stag*-Filmen, Georgina Spelvin wie eine versierte Charakterdarstellerin, so ist Marilyn Chambers das strahlende *american girl*. Repräsentieren die Lovelace und die Spelvin den genial-dreckigen New York-*hardcore* von Meastro Damiano, so ist Marilyn Chambers ein seltsamer kalifornischer Traum. Alle drei Porno-Aktricen sind Akrobaten des Sex. Für die Chambers gilt ganz besonders und ohne Unterschied: *a great actress, a great fucktress*.

4

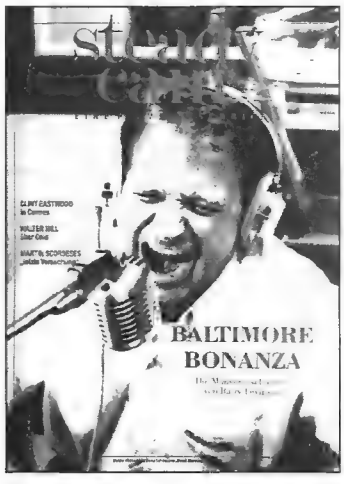
Sie ist keine glatte Schönheit, also verliebt man sich sofort in sie. Lange sanft fallende, dunkelblonde Haare, ein bißchen 70er Jahre-Stil, wahnsinnige blaue Augen. Und der schöne breite Mund, mit Zähnen wie bei einem Piano, mit angespannten, verdammt sinnli-



HEFT 7
Februar 1986, 40 Seiten, DM 7,–
Porträt: Clint Eastwood.
Kritiken: Honkytonk man, Blood simple, Silverado.
Rückblick 1985: Starman, The purple rose of Cairo.
Die Top 10 1985.



HEFT 8
Oktober 1986, 44 Seiten, DM 8,–
Interviews: James Cameron, Michael Cimino, Oliver Stone.
Kritiken: Aliens, Hannah and her sisters, Big trouble in little China, The Hitcher, Target, Gung Ho.



HEFT 10
Oktober 1988, 70 Seiten, DM 9,–
Porträt: Barry Levinson.
Interview: Clint Eastwood.
Filmfestivals: Cannes, Venedig.
Analyse: Walter Hill.
Kritiken: Dirty Dancing, Good morning Vietnam, Die letzte Versuchung Christi, Der Prinz aus Zamunda.

Ihre Eintritts-karte in die Kino-welt

Cologne: steadycam

chen Lippen. Ein *jailbait*-Lächeln zur Engelsfrisur. Fortführung und herrliche Untergrabung des *keep smiling. Zest for life.* Der zarte Lolita-Körper wird zum durchtrainierten, drahtigen Body. In ihren letzten Filmen schimmern unter weiblichen Formen die kräftigen, harten Muskeln.

5
Der sympathische, ganz weiche Porno-Darsteller Richard Pacheco erzählt von den Dreharbeiten zu UP'N'COMING:
„Ich war zuerst in der Sex-Szene. Marilyn Chambers und Lily Marlene haben mir einen geblasen. Ich habe mich zurückgelehnt, während die Frauen meinen Lollipop von Mund zu Mund wechselten. Hershel Savage und John Holmes warteten in den Kulissen darauf, daß ich fertig würde. Es war so gut und ich ließ mir Zeit. Aber schließlich ließ ich der Natur ihren Lauf und spritzte ab. Als nächstes hatte Hershel eine Szene mit Lily. Ein bißchen hab ich zugeschaut von einer Balustrade herunter und habe etwas gegessen. Ich hab den cum shot *dann nicht gesehen. Ich war gerade in irgendeiner Ecke, als ich Marilyn Chambers' Schrei hörte. Ich schaute wieder hinunter und sah, wie John Holmes sein lebendes Monument förmlich in Marilyn hineinarbeitete. Sie brüllte, aber sie sagte nicht ‚Halt'. Auf ihrem Gesicht lag der Ausdruck totaler Lust. Sie war elektrifizierend, mit ihrem Gesicht in Flammen. Ich war wie hypnotisiert, als ich zusah, wie sich die Erregung steigerte. Als Holmes sie regelrecht aufspießte, fing Marilyn wie bei einer Yoga-Übung auf ganz erregende Weise zu atmen an. Das erinnerte mich an die Geburtswehen bei meiner Frau. Es war der Wahnsinn. Obwohl mir gerade einer geblasen worden war, wurde ich wieder erregt. Der Ausdruck auf Marilyns Gesicht war wie – ich weiß nicht wie ich es beschreiben soll. Ich habe nie eine Frau so außer Kontrolle gesehen bei einem Sexakt, weder privat noch bei einem Dreh. Das war, als ob der heilige Geist über sie gekommen wäre."*

6
Eine Vision von William Burroughs, die David Cronenberg gefallen könnte: *„Orgasm Sting Ray – Venusian weapon – a full dose can tear the body to insect pieces in electric orgasms."*

7
Marilyn Chambers ist ein Ausnahmefall im Pornofilm-Business, ihre Karriere ist klassisch und dann doch so einzigartig. Ein Wechselbad der Images von *clean* und *dirty*, der Bilder von gesund und leidend, der Farbtöne von Weiß und Röte. Gegensätze, die ja nicht so weit voneinander entfernt sind. Sie ist herabgestiegen von ihrer Seifenbox und hat uns die Wahrheit gelehrt. Unschuld und Wissen, Mechanik und Geheimnis, Dokumentation und Glamour greifen ineinander. In der Welt der Bilder und der Reize ist die Chambers *„a girl who gets back to the basics"*.
Als Werbemodell, mit einem Baby auf dem Schoß zierte Marilyn Chambers die Packungen des Ivory Snow-Waschmittels. Beim Start von BEHIND THE GREEN DOOR wurde dieses alltägliche Miniatur-Berühmtsein natürlich zu einer großen Werbeaktion ausgenutzt. *„Man mußte lernen, daß das* Ivory Snow girl blue movies *macht."* Ivory Snow-Schachteln mit der Chambers drauf gelten längst als Sammelobjekte. In INSATIABLE und in UP 'N' COMING wird auf ihre Ivory Snow-Vergangenheit direkt angespielt. In letzterem phantasiert ein Waschsalonbesitzer mit der Schachtel in der Hand von der Chambers.
Marilyn Chambers hat seit ihrem 15. Lebensjahr als Werbemodell gearbeitet. Sie hat Fernsehspots gemacht für Clairol und Pepsodent. Mit 18 hat sie ihren kleinen Auftritt in THE OWL AND THE PUSSYCAT (1970). In dem Sexfilm TOGETHER (1971) von Sean Cunningham spielt sie unter dem Credit Marilyn Briggs eine größere Rolle. Den Mitchell-Brothers, den Königen des west-coast-Pornos, diesen *„Elfen in Santa Pornos workshop"*, gefällt sie darin, und sie engagieren sie für BEHIND THE GREEN DOOR (1972). Das Tor zur Pornowelt öffnete sich für das abgebrannte Hippie-Mädchen. Neben den *hardcores* zuerst fast ausschließlich für die Mitchells tritt sie gerade Mitte der 70er in Sex-Stücken und Shows auf, in Las Vegas mit *„The mind with the dirty man"*, in London mit *„Sex confessions"*. Sie schreibt eine Autobiographie, *„My story"*, ähnlich den *„Intimate diairies"* von Linda Lovelace, und zusammen mit der *happy hooker* Xaviera Hollander verfaßt sie *„Xaviera meets Marilyn Chambers"*. In dieser Zeit ist sie mit Chuck Traynor, dem früheren Ehemann und Manager der Lovelace zusammen. 1976 dreht Marilyn Chambers, die für einen hardcore-Star relativ wenig Pornofilme gemacht hat, unter der Regie von David Cronenberg RABID. Es ist vielleicht das einzige Mal, daß ein *hardocre*-Star mit der Hauptrolle in einem „normalen Film" brilliert (wir freuen uns auf Traci Lords im NOT OF THIS EARTH-Remake, wir freuen uns auf Ginger Lynn). Sie spielt dann in ANGEL OF H.E.A.T. (Myrl Schreibman, 1981), einem Agenten-Trashfilm mit Mary Woronov, und in THE SEX SURROGATE (Al Rossi, 1987) der Verfilmung einer Sexfarce. In Simon Nuchterns Nightclub-Doku NIGHT ON THE TOWN (1982) mit Tiny Tim singt sie die Songs *„Shame on me"* und *„Morning, noon and nighttime, too"*. Dann kehrt sie immer wieder zurück zum *hardcore*. Mit Godfrey Daniels macht sie die aufwendigen INSATIABLE Teil 1 (1981) und Teil 2 (1984) sowie UP 'N' COMING (1982). Ihre Episodenfilme erscheinen laufend in der Reihe MARILYN CHAMBER'S PRIVATE FANTASIES und sind jetzt bei Nummer 6 angelangt, reinste Pornos, wo jede Episode die Glocke klingeln läßt.

Dieser gelegentliche Wechsel hinaus aus der geschlossenen Pornowelt zum *„straight film"* und wieder die Rückkehr machen die Chambers-Figuren so spannend. Man muß die Filme im Zusammenhang bringen und dann eröffnen sich in dieser gedachten Verbindung Ado Kyrous Träume vom *eroticism*.

Marilyn als lüsternes Objekt der Begierde

8
In RABID geht Marilyn Chambers/Rose zuerst über eine nächtliche, nasse Landstraße, später in der Stadt durch die blinkenden Straßen der Metropole. Sie ist allein, auf der Suche. Voller Kraft und mit einem Hauch Verzweiflung. Die Einstellung ist halbnah bis nah. Ein *cruising* zwischen Farben und Zeichen, zwischen Sehnsüchten und Ängsten.
Hat Travis Bickle Marilyn Chambers gesehen in den Pornofilmen, die er sich im Morgengrauen anschaut?

9
„Midnight, one more night without
sleeping.
Watching, 'till the morning comes
creeping.
Green door, what's that secret you're
keeping?" *„Green Door"*, Jim Lowes Hit von 1957

10
Der Klassiker BEHIND THE GREEN DOOR ist ein Fantasy-Film. *„It is sex as ritual, sex as fantasy, sex as it could only be in the movies"* (Arthur Knight). Ein Traum von Lust und Angst. Was Frauen phantasieren könnten, in der Meinung der Männer. Nein,

es ist bestimmt noch komplizierter, verschachtelter. Zwei Lastwagenfahrer erzählen die Geschichte: Marilyn Chambers in der Rolle der Gloria wird von zwei Typen, gespielt von den Mitchell-Brothers selbst, gekidnappt. Durch eine grüne Tür wird sie dann von sechs Frauen in Nonnenkostümen in einen Sex-Nightclub geführt. Eine Ansage wird gemacht. Gloria soll in alle möglichen Sexhandlungen verwickelt werden und dabei ihre Wut, ihren Zorn, ihre Angst in große Lust umwandeln. Die Frauen entkleiden Gloria, küssen sie am ganzen Körper und lecken sie. Das ganze ist Vorspiel und Vorbereitung. Das schneeweiße Mädchen wird der Lust geopfert. zu afrikanischen Trommelschlägen erscheint ein Schwarzer (der Ex-Boxer Johnny Keyes), bekleidet mit einer Balletthose, aus der sein riesiger Penis ragt. Er nimmt sich die zuerst noch verwirrte Gloria. Er fickt sie hart, stimuliert sie immer mehr. Ihre Leidenschaft wird größer, bis sie ihre Zelebrierung, ihr Fest findet in der berühmten Trapezszene. Vor schwarzem Hintergrund schaukeln drei Männer über Gloria. Den beiden seitlichen gibt sie *handjobs*, dem mittleren einen sagenhaften *blowjob*. Einen Gegensatz zu dieser superstilisierten Aktion bildet das realistische Treiben unter den Nachtclub-Besuchern. Die abschließende Ejakulation ins Gesicht von Gloria dauert unendlich, abstrakt und doch spürbar gemacht durch Zeitlupe, Überblendung und Farbspiele. *Sic transit Gloria*. Gloria/Marilyn Chambers, heiß unter der braven Oberfläche. Gloria/Marilyn, gebändigt und befreit und gebändigt.

11
In dem Pornokino, das Marilyn Chambers in RABID besucht, hallt es von der Leinwand: *„Reality is like a dream."*

12
Pornofilme handeln von schönen glatten Oberflächen und gleichzeitig von brodelnden Kräften und Säften. Flüssigkeitem im *hardcore* sind Steigerung und manchmal Subversion.
Mark Wallice und Steve Powers, zwei hardcore-Akteure beschreiben den *fact shot* als Malen mit Samen auf dem Gesicht der Frau, als eine Art *body art*. Bei Cronenberg wandelt es sich im Fiktiven zu *body horror* um.
In RABID wird ein abstraktes Bild verschmiert/vervollkommnet mit menschlichem Blut.

13
Marilyn Chambers, sie kommt mir manchmal vor wie Milch und Honig. Und doch ist sie fast transparent. Man sieht ihre Muskeln und Sehnen. Man glaubt, pulsierendes Blut zu spüren. Ihre Acts sind Studien in Blutzirkulation und Sex. Und doch wirkt sie wieder anämisch. In RABID suagt sie einer Kuh Blut ab. Blut als Milch. In den *hardcores* saugt sie die Männer aus, bis die in sich zusammensacken. In RABID holt sie in zärtlicher Umarmung Blut aus ihren Opfern. Samen, Milch und Blut, Flüssigkeiten des Lebens und der Kraft, die wir aufsaugen und hingeben.

14
THE RESURRECTION OF EVE (1973), der Nachzieher der Mitchells zu GREEN DOOR wird von vielen Afficionados noch höher eingeschätzt. Der Plot klingt irre. Eve Goodman, die Frau eines geilen Discjockeys wird bei einem Autounfall schwer verletzt. Nach einer plastischen Operation erwacht sie als Marilyn Chambers. Ihr Mann führt sie in die Swinger-Szene ein. Sie läßt sich allmählich darauf ein und lernt jetzt erst wahre Leidenschaft kennen. Sie legt alle Hemmungen ab und braucht ihren Mann nicht mehr. Cronenbergs RABID als nur leicht verdrehtes Remake des *hardcore*-Films: die Wiedergeburt einer Rose.

15
„Someone once defined horror for me as the relationship between sex and death."
Diane Arbus

„I guess every rose has its thorn,
just like every night has its dawn,
just like every cowboy sings a sad sad song.
Poision

16
RABID ist das rohe romantische Meisterwerk von David Cronenberg, wie die meisten seiner Filme angesiedelt zwischen Coleridge und Julia Kristeva, zwischen Poesie und Wissenschaft, Wunderbarem und Komischem, *fun* und Schmerz. Sie handeln von Sex und Tod, Schönheit und Grauen, von Leben und Verfall, von zärtlichen Momenten und schrecklichen Geschehnissen. Die Gegensätze sind freilich meist Zusammenhänge. Filme, die verunsichern und sensibilisieren, aber nicht niederschmettern.
Marilyn Chambers als Rose, diese Figur wird man nie wieder vergessen. Rose, das klingt sinnlich, das klingt traurig. Die Kamera fährt von hinten in einem Halbkreis um sie herum. Die Haare werden ihr ins Gesicht geweht. Es muß ein kalter Wind sein. Sie trägt schwarze Lederkleidung. Ihre Handschuhe zieht sie ein wenig hoch, sie blickt in die Ferne, vielleicht in die Zukunft. An einer schwarzen Norton Commando lehnt sie, dieser schönen Maschine, die Reiz und Tod verspricht. Geilheit, Wissen, Stärke könnte man ihr zuschreiben. Doch sie friert. Im Hintergrund kommt ihr Freund aus einem Laden, blickt auf ihren Rücken. Eine Nahaufnahme ihres schönen Gesichts folgt. Sie reibt sich die Hände, ein Anflug von Lächeln spielt um ihre Lippen. Schnitt auf ihren Freund, der zu ihr schaut, voller Liebe, voller Stolz, denkt man sich. Vielleicht ist die rasante Motorradfahrt durch die winterliche Landschaft, die

Marilyn als Opfer der Wissenschaft und ihrer neuen Begierde

gleich beginnt, diese Fahrt in das Grauen, die uns so aufputscht, gleichsam der Absturz in den Alptraum dieses weichen femininen Jungen, der noch dazu Hart heißt. Va-va-vromm und dann die Explosion. Die Maschine liegt auf der Chambers, als ob sie sie vergewaltigt hätte. Ganz am Ende dann Bilder, die einem das Herz zerreißen. In einem blauen Kleid, die Arme ausgebreitet, den Blick starr zur Seite gerichtet, liegt sie, ein toter blauer Engel, zwischen Abfallsäcken. Ein Müllwagen fährt heran. Zwei maskierte Männer heben die Leiche auf, werfen sie auf den Wagen, stopfen sie zwischen den Dreck. Zwischen Unfall und Apokalypse liegt eine tragische Vampirgeschichte. Die Operation der schwerverletzten Rose. Das Surren der medizinischen Geräte übertönt das Krachen des Unfalls. Das Einpflanzen von künstlichem Gewebe. Die Wucherung, eine Dornröschen-Inversion. Ein penisartiger Stachel, der ihr aus einer Knospe in der Achsel wächst. Der Traum/Alptraum vom bisexuellen Wesen. Blut als einziges Nahrungsmittel. Die Opfer, die helfen wollen oder sexuell angezogen sind, nach dem Kontakt infiziert mit der Raserei. Rose, die fatale Frau, ist selbst ein Opfer, stark und hilfesuchend. Ein tödlicher Kreis. Ein Stich in der Umarmung, als ob dich der Stilettoabsatz eines Frauenschuhs trifft. Ein Stachel im Fleisch, ein Dorn im Auge.

Als Hart aus dem Krankenhaus entlassen wird, küßt er die im Koma liegende Rose sanft auf die Lippen. Der *point of no return* ist längst überschritten. Sie macht dasselbe, als sie ihn bei ihrem Zusammentreffen die Treppe hinuntergestoßen hat. Das sind eigentlich die einzigen Berührungen zwischen den beiden. Rose versucht ihn aus dem Krankenhaus zu erreichen, aber die Verbindung kommt nicht zustande, oder sie wird gleich wieder unterbrochen. Hart schaut ihr Photo an. Während er hinauseilt aufs Land zur Klinik und sich ihm Teile des Infernos offenbaren, zieht sie mit der Krankheit in die Stadt. Gegen Ende sind sie über ein Telefon verzweifelt verbunden. Rose wird das Opfer und Hart kriegt alles mit und kann nur noch das Telefon zerstören. Sie habe Angst, sagt sie ihm noch. Und den ganzen Tag über könnte sie sagen: *„Hilf mir, wenn du kannst, ich fühle mich verdammt schwach und verdammt stark und . . .“*
RABID handelt auch von der Unmöglichkeit zu helfen, von dieser aufregenden Verdammnis des Zuschauens, von der Nutzlosigkeit und der Schuld des Handelns. *Rabid*, Raserei zwischen Lähmung und Befreiung. Hart hat sie mit Maschine und Landschaft in befreiender Raserei zusammengebracht und schwer verletzt. Der Unfallverursacher versucht vergeblich, den Brand zu löschen und sie vom Motorrad wegzuziehen. Dr. Keloid ist kein *mad scientist*, er versucht alles, ihr zu helfen und richtet größten Schaden an. Der Trukker nimmt sie mit und will ihr zu essen geben. Ihre Freundin glaubt, ein heißes Bad könnte helfen. Der Finanzverwalter der Keloidklinik will Hart helfen und findet seine eigene Familie zerstört in einem Blutbad.

17
Die Chambers mit ihrer Aura, ihrer Körperlichkeit und ihrer Karriere ist eigentlich ein Mit-Autor von RABID. Sich in Krämpfen windend, liegt sie nackt auf dem Boden in der Wohnung ihrer Freundin. Sie braucht Blut. Ihr Körper ist schweißgebadet. Das Gesicht ist verzerrt. In INSATIABLE windet sie sich vor Lust. Das Gesicht ist verzückt. Samenfontänen spritzen auf ihren Körper, und sie bäumt sich auf und schreit nach Erlösung. Schmerz und Lust. Pornos handeln von der vergeblichen Sehnsucht nach Erlösung, die immer nur die Süße der Wiederholung sein kann. *„Mehr, mehr, mehr“*, stöhnt die Chambers in INSATIABLE.

18
Eine Ankündigung aus den 70ern, aus der nichts geworden ist. Nicholas Ray wollte den Film CITY BLUES drehen, mit der Besetzung Marilyn Chambers. Rip Torn, Norman Mailer!
Wann werden wir von neuen Projekten der Chambers hören, die jetzt Ende 30 sein muß, also im besten Alter?

19
„As far as I can see, love's insatiable to me“, singt sie im *sixties*-Stil in INSATIABLE. Ihre Frisur ist moderner. Sie hat Bodybuilding gemacht. Ihr Schamhaar ist herzförmig zugeschnitten. Um den Bauch hat sie ein Goldkettchen geschlungen. Marilyn Chambers als Sandra Chase, im schwarzen Ferrari jagt sie nach Sex-Abenteuern. INSATIABLE enthält so harte und zärtliche Oralszenen (besonders die famose Billardtisch-Sequenz), daß einem die Tränen kommen. Ein Traum. In diesem sorgfältig gemachten Film zeigt uns die Chambers *„was Sex ist bei den Unsterblichen“*.

Der Ritt auf der Maschine

Cronenbergs FAST COMPANY

„I love motorbikes and cars and rock music.“
David Cronenberg

Eine kleine Karawane von Fahrzeugen rauscht über die Landstraßen des Nordens der USA. Wunderschöne, entspannende Aufnahmen, wenn die LKWs vorbeifahren an der ebenfalls fahrenden Kamera. Dazu hört man die Rockballade über die *fast company.*
Kranfahrten beschreiben dann in sanften Bögen die Atmosphäre auf den *drag strips,* die Ankunft der Renn-Teams und der Besucher, die Vorbereitungen und die Qualifikation. Die Streckensprecher ziehen ihre Show routinierter Begeisterung ab. Die Wagen werden ein letztes Mal inspiziert.
Maschinen. Metall, Gummi, Treibstoff und *electric*, Elemente der Kraft und der Bewegung zusammengefaßt in einem perfekten, empfindlichen Gerät. Juwelen, die in der Sonne glänzen. *Boys and holts.* Erotik der Maschinen.
Und dann die Rennen, Beschleunigungsrennen, *drag racing.* Ein einziges Ritual. Das Warmlaufen der Motoren. Das Heißmachen der Reifen, die nach Ekstase schreien und den Tod verstummen lassen. Eine Sinfonie der heulenden Motoren, eine Orgie aus Nitrodampf und Gummifetzen. Im Gesicht Ölspritzer und auf der Zunge den Geschmack von heißem Asphalt. Adrenalinstöße. Das Rennen ist schnell und kurz und kerzengerade. Die Viertelmeile, eine Sache von Sekunden, ein Rodeoritt. *Burn out.* Die kurze Strecke kann zur Ewigkeit werden. Aber man muß dem Schicksal ein Schnippchen schlagen, locker und gekonnt. Eins werden mit den Vibrationen und die Hölle loslassen.
Zwischen den suggestiven *road*-Passagen, der *drag*-Atmosphäre und der Renn-Aktion, zwischen vielen wichtigen Kleinigkeiten läuft eine Handlungsformel ab, die in jedes Handschuhfach paßt. Und das ist gut so.

Das Team um Lonnie „Lucky Man“ Johnson zieht von einem Provinzstrip zum anderen. Vier Rennen nach Westen, Spuren auf Asphalt. Lonny ist ein Veteran, ein Natty Bumppo der *drag strips.* Ein großer, kräftiger Haudegen, der alles schon erlebt hat, der relaxed ist, vielleicht ein wenig müde. Er fährt eigentlich nur noch die beängstigenden, superschnellen high speed cars, bizarr-schöne Heuschrecken auf Rädern, in die sich der Fahrer mit seiner Sado-Maso-Maske aus Helm und Gasmaske wie ein Insektenkopf einfügt. Die Maschine wird organische Verlängerung seiner selbst. Wenn die *dragster* losbrechen, stoßweise, sieht das manchmal aus, als ob Elvis sein Becken vorstreckte.
Verkörpert wird Lonny von William Smith, dem biker hero (THE LOSERS) mit dem tollen muskulösen Körper und dem markantverwitterten Gesicht. Der zweite Fahrer in seinem Team ist der youngster Billy „the Kid“ Brocker (Nicholas Campbell, der Castle Rock-Killer aus DEAD ZONE), ein dummer Junge noch, mit Anflügen zum Heißsporn. Er darf die *funny cars* fahren. Das sind nicht viel weniger schnelle *dragster,* die noch einen bunt bemalten Karosserie-Rest übergezogen haben, den sie scheinbar immer abschütteln wollen. Zur family gehören dann noch ein älterer erfahrener Monteur und ein junger Mechaniker und Truck-Fahrer, mit dem Billy seine Scherze treibt. Und die *lusty men* haben natürlich ihre *drag strip-girls*. Billy hat die süße Candy kennengelernt, die im Western-Minikleid als Miss Fastco Reklame macht. Ob er sie möge, fragt sie ihn, und er antwortet, er denke schon. Dann schaut sie zu, wie er seinen Wagen herrichtet, und er erklärt ihr die Zusammensetzung des Nitromethans. *On the road* nimmt Billy einmal zwei Anhalterinnen mit. Die langbeinigen Mädchen steigen beide zu ihm in den Wohnwagen, lassen den armen Fahrer ganz allein. Billy amüsiert sich mit den beiden und läßt eine Dose Motoröl ihres Sponsors langsam über den nackten Oberkörper eines Mädchens laufen. *„Das verwenden die Profis“*, meint er. Und sie: *„Mein Freund wäre mir ganz schön böse, er haßt dieses Motoröl.“*
Lonnie hat solche Eskapaden nicht mehr nötig. Er ist seit längerem mit Sammy zusammen, die auf ihn wartet, die ihn respektiert, die aber das Zigeunerleben nicht mehr mitmachen will, obwohl die

beiden nochmal eine schöne Liebesszene im Trailer haben. Sammy wird gespielt von Claudia Jennings, der Playmate von 1970 und späteren B-Queen (THE GREAT TEXAS DYNAMITE CHASE). FAST COMPANY war ihr letzter Film, sie starb kurz nach Fertigstellung bei einem Autounfall.

Finanziert wird Lonnys Mannschaft von FastCo, einer Ölfirma. Der Teammanager ist FastCo-Vertreter Phil Adamson (John Saxon, immer Wildheit und Eleganz), ein verschlagen-öliger Impressario, der für die edle Raserei nicht das geringste Gefühl aufbringt. Wenn die Motoren zu singen beginnen, stopft er sich Watte in die Ohren. Zudem spielt er payola. Er sitzt in einem Sportflugzeug und schaut verachtend auf seine Fahrer herunter. „Die kriechen, wir fliegen", sagt er zu Candy, die bei ihm im Flugzeug sitzt und versucht sie gleich noch anzumachen. Manchmal tut er einem richtig leid, weil er so mies ist. *„Siehst du all die Leute, wir sind die Fahrer, und wer bist du?"*, fragt ihn Lonny. Selbst das FastCo-Öl scheint nicht viel zu taugen. Mit einem anderen braunen Saft wird es in Verbindung gebracht. Auch für Coca Cola habe er sich einmal alle Knochen gebrochen, sagt Lonny einmal.

Das Gegner-Team von Lonny und Billy sind Gary *„the Blacksmith"* Black und seine zwei komischen Althippie-Schrauben. Einer, *„Meatball"* genannt, ist geradezu ein tumber Zombie, ein Mechaniker von Chaos und Tod, meist im Dienste Adamsons. Gary Black selbst kann nicht so besonders gut fahren, das einzig schöne an seinem Team sind die schwarzen Autos und Overalls. Beim Rennen nützt er alle gemeinen Tricks, aber er ist nicht ganz so hinterfotzig wie Adamson.

Nachdem Lonnys Hochgeschwindigkeitsrakete beim ersten Rennen explodiert ist, zwingt Adamson ihn in den funny car. Und den nimmt der Verwaltungs-Ölprinz ihm auch noch weg, als Lonny gegen ihn und FastCo rebelliert. *„Blacksmith"* wird von FastCo engagiert, Lonny und Hilly stehen da ohne Auto und Team. Ihr *funny car* geht zurück an FastCo und wird zum Ausstellungsstück bei irgendeiner Motorshow. Er könne es gar nicht sehen, daß der schöne Wagen eingesperrt ist, meint Billy. Und so holen sie das Gefährt aus dem Gefängnis. Mit der power des Autos durchbricht Lonny die Bretterwand und fährt durch die nächtliche Stadt. An einer Ampel hält er zufällig neben zwei aus Bierdosen schlürfenden Jungs in einem auffrisierten Wagen. Er lächelt zu ihnen hinüber und läßt dann die Muskeln seines Hyperautos spielen, daß den boys die Spucke wegbleibt. Die Autos in FAST COMPANY sind Pferd, Waffe und Kunstwerk in einem. Jetzt gehört der funny car wieder dem wahren Künstler, dem, der ihn schnell laufen läßt. Der Held von Cronenbergs Fernsehfilm THE ITALIAN MACHINE, der zu Renn-Klängen von der TT-Woche von einer Ducati Supersport Desmo träumt, sagt über einen Sammler, der eine solche Maschine besitzt: „Wie kann er sie bloß anschauen".

Der shoot-out findet bei einem nächtlichen Rennen statt. Der FastCo-Blacksmith gegen Billy the Kid, dem Lonny Platz gemacht hat, weil er endgültig ans Aufhören denkt. Adamson hat „Meatball" beauftragt, einen Sabotageakt durchzuführen. Und der Fleischkloß schüttet hochbrennbaren Treibstoff auf die Bahn von Hillys Wagen. Die dragster zischen davon. Lichtblitze durchzucken die Nacht. Da wendet „Blacksmith" seinen alten Trick an und schneidet die Spur und rast ins Inferno. Adamson will sich aus dem Staub machen, eilt zu seinem Flugzeug. Lonny verfolgt ihn im funny car. Adamson kann nicht mehr richtig starten und kracht in eine Brücke. Das Flammenmeer beleuchtet den Reklamespruch der Ölfirma. *„Go like the pros!"*

Die lustvollen Kaskadeure, die outlaws des Asphalts, die Nitro-Schwarzbrenner ziehen ins happy end. FAST COMPANY ist eine fairy tale von Jungs, Autos und girls noch. Ein Cronenberg-Film über Entspannung und Entladung, Maschinenkörper und Flüssigkeiten. Und ein Film, der das Leben ganz locker sieht. Gute Vibrationen. FAST COMPANY ist die Kehrseite zum existentialistischen TWO-LANE BLACKTOP von Monte Hellman. Er verhält sich zu diesem, wie ein funny car zu einem mattlackierten Chevvy. Aber auch ein *funny car* hat's in sich. *Hans Schifferle*

Metamorphosen:

Über einige Motive bei David Cronenberg

Von Brigitte Desalm

„Scylla erscheint und steigt mit der Hälfte des Leibes ins Wasser. Plötzlich sieht sie die eigenen Leisten durch bellende graue Wesen entstellt; erst glaubt sie es nicht, daß das Schrecknis zu ihrem Körper gehört; sie flieht, sie verscheucht es, sie fürchtet die frechen Mäuler der Hunde – doch welche sie flieht, die schleppt sie am Leibe . . .“

„Nein, Sie können nicht zurück. Ihre Augen haben schon zuviel gesehen.“
Seth Brundle

Die Verführung des Kinos, das ist wie ein frühkindlicher Saugreflex, aufs Auge übertragen. Sehen als Lustersatz. Das hat die soziale Erziehung erfolgreich unterdrückt: jemanden anzustarren ziemt sich nicht. Nur in der Liebe gibt es die Freiheit, sich am anderen „sattzusehen“ – und im pervertierten Ersatz der Peepshow. Im Theater ist die Augenlust gebrochen durch die Unberechenbarkeit der Situation, in die der Zuschauer einbezogen ist. Im dunklen Kinosaal ist sie vollkommen. Und vollkommen illusionär.

Das ist das Geheimnis all der Genres, die wir als stark und vital empfinden, des Kinos der Erotik, der Gewalt und des Horrors. Es lebt vom Zusammenbruch eines Tabus und kalkuliert das ein in sein Spiel mit der Wirklichkeit. Das Lusterlebnis bei diesen Filmen rührt primär nicht von den Inhalten sondern vom lustvoll empfundenen Zusammenbruch der inneren Zensurinstanz, die das Hinsehen als Anteilnahme verwirft. Es füttert die Sehnsucht nach Auflösung, nach orgiastischem Zerfall, die in uns wie ein Tier auf der Lauer liegt.

Das Horrorkino geht darüber hinaus. Aus dem neutralisierten Tabu wächst der Erkenntnisschock. Die Augen wollen wissen, was das zivilisierte Ich nicht wahrhaben will. Das Antihumane, das perverse Grauen in den Bildern wird von der Sehlust, die Ekel und Abscheu überfliegt, eingemeindet in das Ich. Das Fremde denkt in uns. Es infiziert uns, mit unterdrückten Ängsten unseres eigenen Ich, mit geistiger Verwirrung: Nur im desorientierten Zustand können Bilder eingeschleust werden, die unterhalb der Verstandese-

Raserei gegen das Namenlose in sich. Jeff Goldblum als Seth Brundle, Erfinder, an den Computer gekettetes Hirnwesen. Seine Entdeckung des Körpers, seine Menschwerdung, und seine Mutation fallen zusammen.

Der Teufel im Leib

Ein Blick kann tödlich sein, er kann den Menschen verändern und die Welt neu erschaffen. Nur den Augen kann man trauen bei Cronenberg.

bene arbeiten, die imstande sind, die „psychische Urbevölkerung" zum Reden zu bringen.
Davon versteht gegenwärtig niemand mehr als David Cronenberg. Er filme, sagt er *suis generis*. Das heißt, er entwirft seine eigene Welt, als Autor und als Regisseur. Seine Filme bewegen sich zwischen den Genres von Science-Fiction, Horror und nacktem Gore-Tech. In Wahrheit führen sie ihren eigenen Diskurs, funktionieren sie nach eigenem Regelsatz. Die Geschichten erforschen ihre selbstgestellten Fragen: Was, wenn das Fleisch zu denken begänne? Wenn es begänne Kriege zu führen mit dem Kopf? Wenn der Kopf zur Waffe würde?

THE BROOD. Opfer werden zu Aggressoren. Nola (Samantha Eggar) gebiert sich ihr Rachewerkzeug selbst.

Bei diesen neuartigen Kämpfen trifft es die Augen immer zuletzt. Als einzig intaktes Instrument blicken sie aus dem bandagierten Mumienkopf von Christopher Walken in THE DEAD ZONE, sie überlebten seinen Unfall, aber er selbst ist nur noch ein Toter auf Urlaub, dazu verdammt, den zweiten Blick zu haben. Verdammt ist Jeremy Irons in DEAD RINGERS. Er hat sein zweites Ich getötet, leblos liegt er ausgebreitet auf dem zerfetzten Körper seines Bruders wie in einer Pietà. Nur seine Augen starren geradeaus, bis zum Filmende und darüberhinaus. Die Augen scheinen sich wegzuschreien aus den gemarterten Körpern und besessenen Köpfen in der Klinik des Doktor *mad* Cronenberg, die noch keines ihrer Untersuchungsobjekte je lebend wieder verlassen hat und deren Chefpathologe bisher erst ein einziges Mal in Erscheinung trat: bis auf den Augenschlitz vermummt mit Chirurgenkleidung – wie er hinter dicker Hornbrille die Ausstoßung eines Alptraums zwischen den Beinen von Geena Davis, der Braut des Fliegenmanns überwacht. Ohne die Augen gäbe es die Bilder nicht. Und darum müssen sie, Sender und Empfänger zugleich, bis zuletzt ihren Dienst tun. Dann erst bricht die nachtbraune Iris von Jeff Goldblum, an der man ihn erkannte, lange nachdem die Insektenlarve sich über ihn gestülpt hatte, bricht auseinander ins opake, riesig vergrößerte Funkeln der Insektenaugen, in denen sich nichts mehr widerspiegelt. Nur noch die Erinnerung an eine ferne Existenz. Und dann erst manifestiert sich der Triumph des Cameron Vale über Daryl Revok, seinen machtbesessenen Bruder Kain. Beim Duell ihrer Scanner-Augen hat sich Vale innerlich in eine Flamme verwandelt, nun schießt aus seinen brechenden Augen all das, was ihn ausmacht, in die Augen des Gegners und übermannt ihn. Auch die Halbwesen verraten sich an ihren Augen. Die sind ohne Netzhaut, so nehmen sie die Welt nur verzerrt und schwarzweiß wahr – die „Brut", die Nolas Zorn gebiert, eins ums andere in einer grotesk vor dem Nabel sich wölbenden Gebärmutter. Wie die Hohepriesterin eines Teufelskults sitzt Samantha Eggar da, ein nur halbbewußt agierendes Medium, wenn sie sich ihrem Mann offenbart und das Kleid auseinanderschlägt. Ein Schock-Bild, nicht weil es

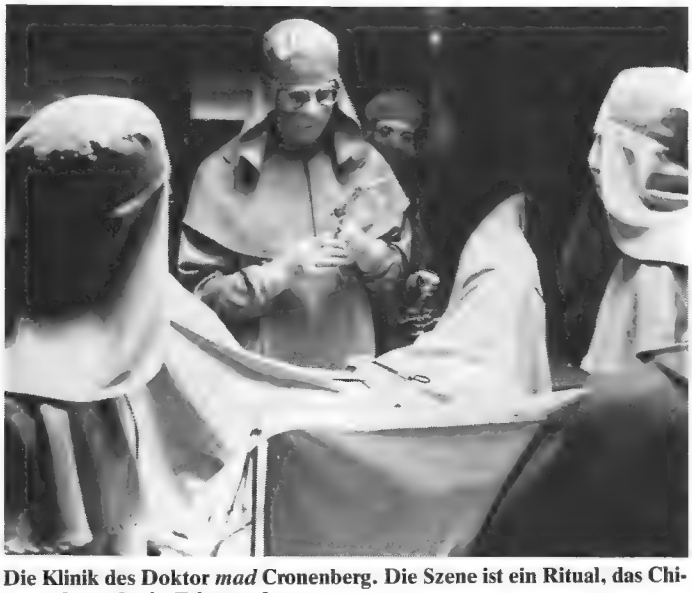
Der Kopf müßte riesig sein, um all die Stimmen in ihm auszuhalten. SCANNERS

geschmacklos wäre, sondern weil es unter die Netzhaut geht wie vieles bei Cronenberg, das durch die Sehbahnen saust wie ein Geschoß, direkt ins limbische System.

„Das Id? Was ist das?" Morbius: „Ein veralterter Begriff, den man einst benutzte, um die elementare Struktur unseres Unterbewußten zu beschreiben. Das Ding da draußen bist Du! Wir alle sind halbe Monster in unserem Unterbewußten – aus diesem Grund haben wir Gesetze und Religion." FORBIDDEN PLANET

Wissenschaft ist ein Befriedungsprogramm für das Ich. Cronenbergs Filme sind ein Befreiungsprogramm, und die Wissenschaftler müssen es strafweise exekutieren, müssen das feste Eis über der Urszene in uns aufhacken helfen. Biochemie hat der Kanadier Cronenberg ursprünglich studiert. In seinen Filmen stellt er die Chemie des menschlichen Körpers auf den Kopf: Es kommt nicht mehr darauf an, seine Beschaffenheit zu studieren – es kommt darauf an, sie zu verändern. Cronenbergs Ärzte in ihren weißen Kitteln arbeiten in Kliniken, die aussehen wie überdimensionierte Isolierstationen, sterile, kaltweiße Betonklötze auf leerer weiter Ebene, die hochtrabende Namen tragen: Consec, Biocarbon Amalgamate, Somafree, Metaphysical Import and Export. Die Wortungetüme sind so aseptisch und fühllos wie die Wissenschaftler, die in ihrem Dienst stehen. Alles Unheil rührt daher, daß sie Theorien über den Menschen haben. Sie wollen die Perfektionierung des anfälligen, unvollkommenen anthropologischen Modells, sie sezieren und implantieren, und sie werden zu Geburtshelfern des Terrors.

Doktor Keloid aus RABID ist eine Fortschreibung von Frankenstein, ein genialer Flickschuster, der neue geschlechtliche Identitäten schafft. Unter seinen Händen, zusammengeschweißt aus Ersatzteilen von „neutralisiertem" Fleisch, erwacht das Unfallopfer Rose zu neuem Leben, als zwittriger Vampir.



Die Klinik des Doktor *mad* Cronenberg. Die Szene ist ein Ritual, das Chirurgenbesteck ein Folterwerkzeug.

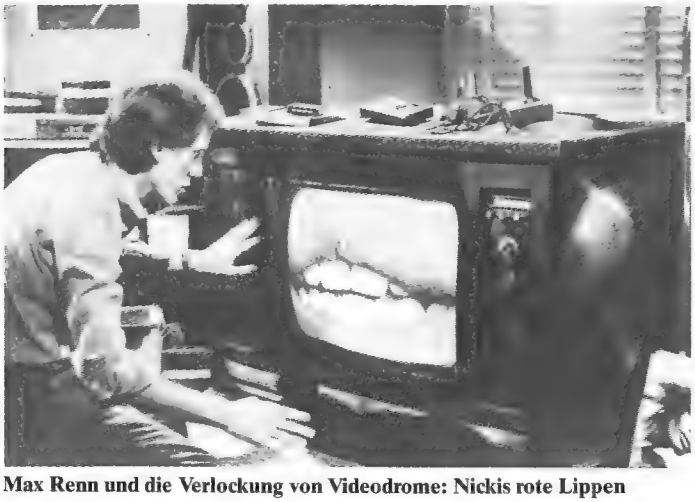
Doktor Hobbes besichtigt die neue Pandora, der er die Parasiten einpflanzte.

Doktor Hobbes aus PARASITE MURDERS ist die zynische Antwort unserer Jahrhundertdämmerung auf den vor vier Jahrhunderten geborenen Autor des „Leviathan". Im futuristischen „Starliner"-Wohnkomplex experimentiert Hobbes mit künstlichen Parasiten und implantiert sie einem jungen Mädchen, das sie ausbreitet. Sie sind gedacht als Organersatz und Stimulans für das nach Hobbes' Ansicht im Lauf der Menschheitsgeschichte unterentwickelte Lustzentrum. Thomas Hobbes, der ewig unterschätzte Materialist am Ausgang der modernen Naturwissenschaften, hatte das Denken wieder auf die Füße gestellt: „Der Körper" hießen sein oberstes Anschauungsprinzip und das erste Buch seines philosophischen Systems. Cronenbergs Hobbes spielt den diabolischen Herausforderer: seine Parasiten sollen den Menschen befreien zu ihrer alten wahren Natur – und das ist, angestachelt von sexueller Besessenheit, die angeborene Regellosigkeit und Feindseligkeit, wie Thomas Hobbes sie ihm attestiert hatte. Die Schlußszene von PARASITE MURDERS, unter die Abspanntitel gelegt, läßt den Leviathan frei und ausschwärmen in die Welt. In einer langen Kette von Automobilen, die eins nach dem anderen aus dem Untergrund heraufgefahren kommen, sitzen, wölfisch lächelnd, gespannt vor Begierde, die neuen Herren der Welt. Sie sei etwas, das er nie mehr habe abschütteln können, schrieb Martin Scorsese über diese Szene – „wahrhaft schockierend, subversiv, surrealistisch und vielleicht etwas, das wir alle verdienen".

Doktor Raglan aus THE BROOD leitet über ins Jahrhundert des Doktor Freud. Raglan ist der Erfinder einer „psychoplastischen" Therapie, beim Wort genommener Freud. In seinem „Somafree"-Institut sollen die Patienten die Ursachen ihrer psychischen Störung ausagieren, bis sie sich fühlbar und sichtbar manifestiert – in Nolas mordlüsterner „Brut" mit ihren haßverzerrten, blutleeren Gesichtern, oder einfach als krebsartige Riesengeschwulst am Hals. „Fruchtbar und praktisch verwendbar", schrieb Georg Groddeck vor siebzig Jahren, sei der Gedanke, „daß das Es den Hals als Eingang zum Innern betrachtet . . . Etwa im Jahr 1904 baute sich bei mir das Es eine neue Barriere am Halse in der Form eines Kropfes, der anfänglich nur die linke Hälfte, die Sündenhälfte der Schilddrüse ergriff, später auch die rechte, die Verwandtenseite mit in die Erkrankung zog . . . Innerhalb weniger Jahre stieg der Halsumfang von 39 auf 45 Zentimeter."

„Ich fühlte, daß die Visionen sich eindickten. Sie wurden Fleisch, unkontrolliertes Fleisch."
Professor O'Blivion

Kino ist die veranschaulichte Lehre vom Körper, seinen Möglichkeiten, seinen Verwandlungen. Die Metamorphosen sind Cronenbergs Thema. Sie sind genaubesehen primäres Realitätsprinzip. Wir leben in einem Universum der Metamorphosen. Unsere Welt ist das Spiel der Erscheinungen, je schöner, desto flüchtiger sie sind. Aber dies Naturgesetz ist etwas, das wir gewohnheitsmäßig verdrängen – vielleicht unsere größte Verdrängungsleistung von Kindesbeinen an. Alles soll so bleiben, wie es ist. Dafür ist die Kunst geschaffen worden, um das Genuß verschaffende Wiederholungsprinzip zu verstärken.
Cronenberg will nicht Genuß, sondern, wie er sagt, Konfrontation. Er will nicht unterhalten, nicht therapieren, er will einfach nur aufregende Filme machen – aufregend zunächst einmal für ihn selbst. Sein erstes „moralisches Stück", gibt er zu, sei VIDEODROME gewesen, aber „moralisch" nicht in pädagogischem Sinn.
VIDEODROME überschreitet in mehrfacher Hinsicht Grenzen in Cronenbergs Werk. Er eröffnet eine neue Kategorie. Die Filme davor erzählten von einem primitiven Zwei-Klassen-System, das am Ende, in der Katastrophe, stets aufgehoben wurde: Die Wissenschaftler waren die Täter und die anderen die Opfer. Das ist ein klassischer Kinotopos, den Cronenberg mit dem klinischen Horror der Jetztzeit und mit der kühlen Evokation massensuggestiver Ängste ausfüllt. PARASITE MURDERS etwa ließe sich interpretieren als vorweggenommene Aids-Parabel; VIDEODROME wäre dann die äußerste, pervertierte Konsequenz des elektronischen Zeitalters, das die Menschen in lebende Empfänger verwandelt. Man kann sie so ansehen, aber Cronenbergs Filme funktionieren nicht als Parabeln, sondern als geschlossene Erzählvisionen.
VIDEODROME eröffnet auch eine neue Kategorie von Protagonisten. Die Obsession zerfällt nicht mehr in Einzelfunktionen, sie inkorporiert sich nun im Individuum. Die Wissenschaftler, die Experimentatoren am Menschen, werden zugleich ihre eigenen Opfer: Max Renn, der Manager eines Privatsenders, der ein neues, „scharfes" Programm zuerst an sich testet, das *Videodrome*-Programm; Seth Brundle, dessen Computer Materie zerlegen und anderswo wieder neu zusammensetzen kann, in THE FLY; und in DEAD RINGERS, die Zwillinge Beverly und Elliot Mantle, Spezialisten in der Erforschung des weiblichen Unterleibs, deren fataler angeborener Symbiose Beverly wahnhaft und unabänderlich mit dem Gebärbesteck zu Leibe rückt.



Max Renn und die Verlockung von Videodrome: Nickis rote Lippen

„Als er eines Morgens aus unseligen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheuren Ungeziefer verwandelt. Er lag auf dem Rücken und sah, wenn er den Kopf ein wenig hob, seinen gewölbten braunen, von bogenförmigen Versteifungen geteilten Bauch . . ."

„Wir dürfen den Insekten nicht trauen." Das sagt Jeff Goldblum, nachdem er, Seth Brundle, auf Beschluß des Computers, bereits Brundle-Fly geworden ist. Der Mann ist gespalten, keine Frage. Er durchlebt die schlimmste aller Varianten des Cronenberg-Traumas, ein anderer zu werden: Er wird zum Insekt. Er altert. Er fällt rückwärts die biologische Stufenleiter hinunter, was vielleicht die Urangst am Boden des traumatischen Alternsprozesses ist – „O daß wir unsere Urahnen wären. Ein Klümpchen Schleim in einem

warmen Moor." Seine Nägel, seine Zähne fallen aus, das Ohr wird nutzlos und bricht ab. Alles wandert in den Medizinschrank, das Brundle-Naturkundemuseum. Das Phantastische ganz wörtlich nehmen, das ist Cronenbergs Programm.
Bei Kafka lernt man, daß Monster wie der Samsa-Käfer ihr menschliches Fühlen behalten können. Bei Cronenberg sieht man, welche Qualen das bereitet, man sieht und glaubt und weiß, daß hinter der Illusion noch mehr steckt. Man liest es an Goldblums von Flecken, Pusteln und Stachelhaar entstelltem Gesicht ab, den Bewegungen seines von neuen Gesetzen gelenkten Körpers. Brundles Verwandlung deutet sich an mit gesteigerter Körperkraft und Lust, er turnt wie ein Akrobat und schwätzt daher wie ein pseudointellektueller Windbeutel. Dann kommen Verfall und Umformung. Das Zentrum von Brundle ist das Zentrum aller Cronenberg-Protagonisten: eine ihrer selbst nicht gewisse psychische Kraft, die sie zu weit gehen läßt, aus der Raserei und Selbstzerstörung kommen.
Bundles neuer Körper diktiert ihm Gesetze, die sein Kopf zunächst ablehnt. Aber das ist eine Frage der Gewöhnung. Bald wundert sich Brundle, warum andere die Art seiner Nahrungsaufnahme ekelt, wie er, zahnlos, die Speise mit einer Säure überzieht, um sie dann zu schlürfen. Und schließlich beginnt er sich zu fürchten, ganz unter das Insektengesetz zu fallen und Veronica zu verletzen. Der letzte menschliche Funke in ihm wünscht sich zurück ins Menschsein. Er träumt von einer neuen genetischen Mutation: der Idealfamilie – Brundle, Veronica und ihr Kind, in einem Körper vereint und gemeinsam gegen das Insektenhafte ankämpfend. Noch im Sterben wird dieser Wunsch ihn nicht verlassen.

„Der einzige Schrecken ist, in einen Spiegel zu schauen und festzustellen, daß das eigene treulose Fleisch an den Knochen fault, daß der Tod schon an der Arbeit ist . . . All meine Filme haben ein starkes physisches Bewußtsein. Ein Geist in einem Körper zu sein, ist wie ein Rätsel, ein Witz." David Cronenberg

Als Max Renn den Virus in seine Augen gelassen hatte und der sich ausbreitete im Kopf, als Kopf und Fleisch uneins waren, ob das eingedrungene Programm *Videodrome*, die Einebnung der Grenzen zwischen Illusion und Realität, zurückzuweisen sei oder nicht, da begann das Fleisch für Max zu sprechen. Der Kopf wollte wieder frei sein, da bildete sein Leib eine Mulde, einen Kassettenschlitz, eine Vagina für die Befruchtung von Max, der zum *„neuen Fleisch"* werden sollte.
Das Fleisch beginnt zu sprechen, wie eine unkontrollierte Wucherung. Wenn man dem zusieht, in den Bildern, die Cronenberg dafür erfindet, ist es so, als ob dies die schrecklichste aller Erfahrungen sei, die vor der wir uns immer schon fürchteten. Und nirgendwo sonst können wir sie vor Augen geführt bekommen als im Kino. Angst vor dem Gestaltverlust, vor dem Verlust der Identität, des Seins, es ist alles eines.
Bei Cronenberg wird diese Angst beständig vermischt mit Bildern des Sexus. In PARASITE MURDERS, wenn Barbara Steele, in der Badewanne sitzend, von einem der ekelerregenden kotigen Wurmparasiten in Besitz genommen wird, der im Begattungsakt in sie eindringt, das Wasser in der Wanne rot färbend. In RABID, wo Rose ihre Opfer mit dem penisähnlichen Stachel unter ihrer Armhöhle überwältigt, die herkömmlichen Geschlechterrollen aufhebend. In VIDEODROME, wo die Lippen seiner Freundin Nicki auf dem Bildschirm sich verführerisch vorwölben, bis Max nicht mehr widerstehen kann und sich *Videodrome* hingibt. Der Liebesakt, immer zugleich ein Sichpreisgeben und -verlieren, ist bei Cronenberg oft praktizierte Schmerzwollust: Nicki läßt sich von Max die Zigaretten auf ihrer Brust ausdrücken, Claire Niveau in DEAD RINGERS möchte ans Bett gefesselt werden, tödliche Sex-Folter ist die Attraktion des *Videodrome*-Programms.
Eros und Sexus spielen in Cronenbergs Filmen eher die Rolle von Katalysatoren. Männlich ist die Ikonographie. Das Weibliche ist wie ein fremder Stern oder eine fantastische Mutation, wie Claire (Geneviève Bujold) die Frau mit der dreigeteilten Gebärmutter. Moralische oder soziale Konflikte sind marginal. Das einzige, was zählt, ist das individuelle Drama, Kopf/Körper, innen/außen,

THE FLY. Noch einmal geboren werden. Die Telebox des Seth Brundle ist eine Gebärmaschine, ein denkender Uterus. Das ist Cronenbergs Bild für die Rache am entmündigten Körper. Der Computer abstrahiert, zerlegt das Körperliche und setzt es, auf seine Weise, neu zusammen.

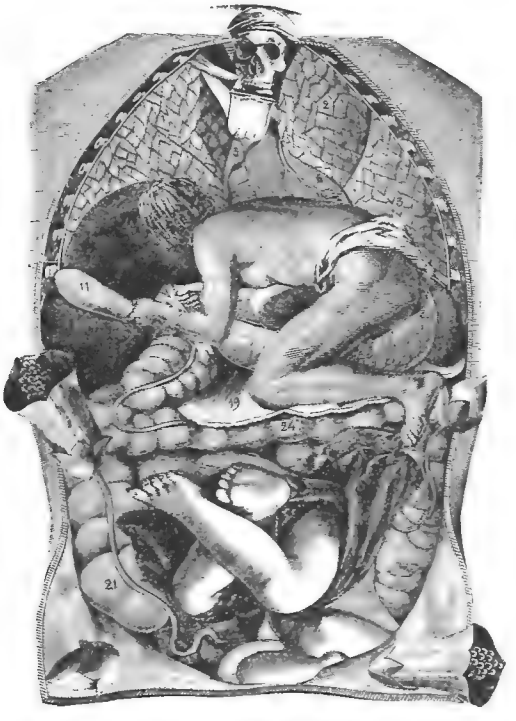
Die Augen sehen, was nicht zu begreifen ist. Der Körper will ein anderer werden. Er wirft Ballast ab für das Neue.

RABID. Rose entdeckt ihr neues Ich: den Stachel der Lust, des Todes, des Hungers, der nun über sie regiert.

DEAD RINGERS. Liebe und Schmerz

SCANNERS. Der Kopf als Kriegsschauplatz. Der Schwächere wird von der Kraft der Augen getötet.

DEAD RINGERS. Ein Paar, das den Dritten eigentlich nicht braucht.



Innen – das, was der Mensch von sich am wenigsten kennt. Die Triebe – das, was ihm als etwas Ablösbares, Eigengesetzliches erscheint. Eine These von Klaus Theweleit und eine Illustration von Max Ernst: »Dunkel«

Gesetz und Biologie. Es ist ein Kino der Introspektion, das in Metaphern denkt, von solch suggestiver Kraft und Originalität, daß sie nicht ausschließlich aus dem Kunstfundus stammen können. So balanciert es entlang der „beständig zitternden Grenze zwischen dem gewöhnlichen Leben und dem scheinbar wirklicheren Schrecken".

„Ich habe immer gedacht, daß Träume nach der Traumlogik funktionieren, und es sind Traumszenerien, die ich anstrebe, eher als das, was ich als real empfinde."
David Cronenberg

Ein sonnenloses Universum. Die Bäume vorzugsweise entlaubt. Brutalität in Stein – die Zeugnisse einer nicht für den Menschen, sondern die Zweckmäßigkeit arbeitenden Architektur. Die Alptraumszenerie muß zumindest in den Räumen nicht erst inszeniert werden. Kanada ist wie überall und wie Niemandsland. Der Demiurg taucht in die Innenräume. Genormte modernistische Kühle. Durchschnittlichkeit: die Appartments im *„Starliner"*, die Klinikräume, ein Pornokino, die nächtlichen Straßen von Montreal, wo Rose sich ihre Opfer sucht, der Kindergarten in THE BROOD.
Die hyperreal wirkenden öffentlichen Schauplätze sind Zentren der Inszenierung. Das blieb zurück von den experimentellen ersten Arbeiten, STEREO und CRIMES OF THE FUTURE (1969 und 1970) und ihren surreal stilisierten Architekturräumen. Eine Ausnahme von dieser selektiven Raumkomposition macht THE DEAD ZONE, die Stephen-King-Verfilmung für de Laurentiis, bei der Cronenberg nur Auftragsregisseur war. THE FLY und DEAD RINGERS, die beide ebenfalls literarische Vorlagen haben, sind von Cronenbergs Drehbüchern schon wieder zu Originalstoffen anverwandelt worden. Seit VIDEODROME haben Cronenbergs Träume auch eine andere Farbe angenommen. Die (klinische) Farbe Weiß ist nahezu verdrängt: Im Innern der Visionen herrscht die Farbe Rot, Rot wie geronnenes Blut.
In DEAD RINGERS zunächst nur zeichenhaft. Dann ist plötzlich das ganze Bild wie mit Blut angefüllt: Beverly Mantle, der introvertierte zweitgeborene Zwilling, wird für die Operation eingekleidet – in eine Art blutigroten Talar. Es sieht aus wie die Zeremonie seiner Opferung.
Von da an schrumpft die Welt des Films auf dunkle Innenräume mit blutigen Zeichen. Blutrot sind die Wände der Folterszenerie, in die Max Renn eintritt, wenn er den Bildschirm durchquert, angelockt von Nickis blutroten Lippen. Blutrot war Nickis Kleid, als die beiden sich kennenlernten. Ihr Kleid sei „verdammt stimulierend", sagt Max, „es ist so rot." In einem rostigroten Schiffswrack erlebt Max seine letzte Mutation, wird zum „neuen Fleisch" und danach ist nur noch Bildschwärze. Keiner macht so gnadenlose letzte Bilder wie Cronenberg. Sie schmerzen, weil sie vieldeutig in der Schwebe bleiben, wo doch der Zuschauer bis dahin längst gelernt hat, daß hier immer nur die schlimmste Möglichkeit gelten kann.

„Der Kitzel des Intellekts und die jähe Verwirrung der Körperteile . . . Sich in einem Zustand äußerster Erschütterung wiederfinden, erleuchtet von Unwirklichkeit, mit Bruchstücken der wirklichen Welt in einem Winkel seiner selbst."

„Diese Stimmen in meinem Kopf – die treiben mich noch zum Wahnsinn!" „Was tust du dagegen?" – *„Meine Kunst – meine Kunst hält mich bei Verstand."*
Benjamin Pierce

Der Körper trägt aus, was der Kopf gebiert. Manchmal zerbirst der Kopf, weil er der inneren Hochspannung nicht standhält, zerplatzt

und verteilt seine zuckenden Partikelmillionen rechts und links der Leinwand, dann sieht man einmal drastisch, wie Cronenberg das Kino elektrisiert. Riesig müßte der Kopf sein, um all die Stimmen, Arme, Beine auszuhalten, die in ihm herumtoben. Marmorn, ruhig und unendlich groß, so modelliert ihn sich der Scanner Benjamin Pierce, legt ihn neben sich, damit der Kunstkopf sich für ihn ausruhe. Kopfgeburten, sagt man, sind die männliche Kompensation für fehlende Gebärvorrichtungen, und nichts anderes hat die Mantle-Zwillinge von jeher so fasziniert, wie die Erforschung ihres eigenen Ursprungs, der sie zum Doppelwesen deformierte. Sie erfinden neue Befruchtungs-Theorien und neue Gebärwerkzeuge. Sie werden zu Star-Gynäkologen und Fruchtbarkeits-Spezialisten, zu Herren über Heerscharen ungeborener Kinder. Das ist ihre Genugtuung.

Eineiige Zwillinge wie Beverly und Elliot sind eine Laune der Natur. Manchmal verwachsen sie sich zu Monstern, „siamesischen Zwillingen", vom Fleisch aneinandergekettet, mitunter bis zum Tod. Beverly und Elliot sind siamesische Zwillinge, nur sieht man es nicht. In ihrem Blut fließt das gleiche Gemisch, ihre Köpfe speichern identische Emotionen und Erinnerungen, sie teilen die Gedanken und die Frauen, sie sind verwachsen bis in den Tod.

Ein solches Leben ist die Hölle. Es sei denn, der eine sieht den anderen als die Fortsetzung des eigenen Ich, und das ist nicht minder fatal. Die Realität läßt sich nicht mulitplizieren. Die Liebe und die Sucht zum Beispiel sind ausschließende Erfahrungen. Bev verliebt sich, und er wird drogensüchtig. Das sind Fluchtversuche. Und natürlich sind es zugleich Mordanschläge und Selbstmordversuche.

Die Cronenberg-Arithmetik von Fleisch und Psyche war noch nie so kompliziert wie hier und noch nie so spannend. Jeremy Irons ist das Spiegelwesen Bev und Elly, und er ist es in jeder Facette unanfechtbar. Er ist zwei als einer und Eines in zwei Körpern. Beide sind das verkörperte Double, Topos für den gespaltenen Geist, und darum müssen sie doppelt schizophren sein. Oder aber das ideale Menschenwesen, jeder des anderen Ergänzung, das wonach er immer suchte. Was auch eine Erklärung dafür wäre, warum sich Bev und Elly, als sie anfingen, das andere Geschlecht zu entdekken, Liebe und Sexualität als Rückstände aus der amphibischen Periode der Menschheitsentwicklung erklärten. Und warum dann später ihre Liebesspiele immer auch den anderen enthalten müssen, als Zuschauer, Vorgänger oder indem der eine vorgibt, er sei der andere. Die beiden sind sich selbst ihre einzig denkbare Paarung.

Die rigorosesten Gedanken über den Menschen stecken in den Bildern bei Cronenberg. Die Inszenierungen der menschlichen Inszenierung, das womit sich das Kino wie der Rest der Welt vorwiegend beschäftigt, schieben seine Filme wie ein debiles Perpetuum einfach weg, um darunter zu sehen: „Wahrscheinlich denken Sie, Wirklichkeit kann außerhalb unserer Vorstellung von Wirklichkeit gar nicht sein!" sagt der Demiurg in VIDEODROME. Für den Gegenbeweis ist in den Filmen Cronenbergs kein Splatter-Effekt zu blutig, und selbst die chromglänzende Life-Style-Eleganz von Modeärzten, schließlich eine sehr gängige Vorstellung von Wirklichkeit, bei der wir es uns in Gedanken immer gemütlich machen wollen, kann sich nicht durchsetzen, wird durchweicht und zur Szene für Exerzitium und Exorzismus. Die letzten zwölf Minuten von DEAD RINGERS sind ungeheuerlich, beim Zusehen kann man nicht glauben, daß einer sich hinwagen konnte zu solchen Vorstellungen, und irgendwann einmal vergißt man das Atmen, so lange, bis die Abspanntitel zu laufen beginnen.

Bev und Elly sind in der dunklen Urhöhle, am Ende ihres Wegs. Ihre Umgebung ist nur noch ein formloses Chaos aus Dingen, die ihre Bestimmung und Geschichte verloren haben – Kleidungsstücke, Pillendosen, Spritzbesteck, Kartons, Nahrungsreste, Abfall. Ganz niedrig scheint die Decke in diesem großen Raum zu sein, dessen Konturen nicht erkennbar sind. Die beiden sind wieder kleine Jungen in kurzen Hosen und langen Hemden, brave Jungen, die hintereinander hertraben, die greinen, weil Mutter die Eiskrem vergessen hat. Sie werden zu zufrieden lächelnden Babys in Erwartung der Pillen, die sie sich morgen wieder gegenseitig in den Mund schieben werden. Nun wollen sie ihren Geburtstag feiern. Und sie schrumpfen. Sie werden gerade geboren. Sie werden durchtrennt, in einem See von Blut. Sie werden nie mehr getrennt sein.

Wer vor diesem Bild die Augen schließt, wen nicht mit dem Entsetzen zugleich die Rührung überkommt, wenn die Nacht vorbei ist und durch die Jalousien ein taubengraues Licht in den Raum fällt, in die sachten Überblendungen der beiden verschlungenen Körper, von denen eine Trauer aufsteigt, sanft, als wolle sie einen streicheln, der verdient es, *„das gefrorene Meer"* in sich, für den sind die Bücher nicht geschrieben worden, die Bilder nicht erdacht, die es durchteilen wollen.

(Die Zitate, sofern nicht gezeichnet, stammen von Ovid, Kafka, Benn und Artaud.)

Geboren, getrennt und wiedervereint. The End. DEAD RINGERS.

Cronenbergs Fest

1983 wurde David Cronenberg darum gebeten, Filme für die Science Fiction-Retrospektive des Toronto Film Festival auszusuchen. Cronenbergs Einführung zum Thema und seine Filmauswahl geben interessante Einblicke in seine eigene Arbeit. Wir drucken den Text und die Auflistung der Filme aus dem BFI-Dossier Nr. 21 *über Cronenberg mit Dank ab.*

Science Fiction Revisited könnte mit *Eine revisionistische Sicht auf die Geschichte des Films* untertitelt werden. Jetzt, da die Wissenschaft von der Provinz von Mechanik und Technikern in die Sphären der Möglichkeit und Traumlogik vorgestoßen ist, glaube ich, daß sich viele Filme, die früher für neorealistisch, pathologisch-fantastisch oder was auch immer gehalten wurden, retrospektiv betrachtet als Science-Fiction-Filme herausgestellt haben. Darüberhinaus erweisen sich viele SF-Klassiker heute bloß als einführende Sketche für langweilige Ausführungen vollendeter Tatsachen, wohingegen neuere Wissenschaften, die sich zum Beispiel mit Psychoplasmen oder der *apocalyptic sociology* befassen, bis in Zeiten zurückreichen, wo sie auf bestimmte vorbereitende Filme treffen, die zu der Zeit ihrer Premiere als öde und eigenartige Mutanten kategorisiert wurden. Dementsprechend folge ich bei der Programmgestaltung der Reihe den Worten Fellinis, wenn er sagt, sein SATYRICON sei ein Science Fiction-Film, der in eine praktisch unvorstellbare Vergangenheit statt in die Zukunft projiziert sei, und den Worten Borghes', mit denen er ausdrückt, daß ein Phänomen wie Franz Kafka seine eigenen Vorboten erschafft und dabei Autoren miteinander in Zusammenhang bringt, die vor Kafkas Auftreten noch nicht bekannt waren. Seine Arbeit verändert unsere Betrachtung der Vergangenheit, genau wie sie die Zukunft verändern wird.

TAXI DRIVER – ein besserer Blade Runner als BLADE RUNNER. New York ist ein alptraumhaftes L.A./Tokio der Zukunft. De Niro ist ein schlafloser Außerirdischer, der einen miserablen Versuch unternimmt, als Mensch durchzugehen. Er kann die menschliche Sexualität nicht ganz begreifen, möchte aber dennoch dabei sein. Das funktioniert nicht.

HELEN OFTROY – die Ilias war immer ein wichtiges Modell für das SF-Subgenre der *space opera*. HELEN OF TROY könnte direkt in die STAR WARS-Saga eingefügt werden. Der Film beinhaltet exotische Burgen, seltsame Maschinen, Prophezeihungen, magische Kräfte, bizarre Krieger. Ist die Macht mit Helen?

PEEPING TOM – ein *mad scientist* erschafft ein Monster, das tötet. Der Wissenschaftler ist der Regisseur des Films und das Monster die Kamera.

I KILLED EINSTEIN, GENTLEMEN – wir begegnen dem jugendlichen Einstein an einem wichtigen Moment in seiner Karriere: Musik und die Violine oder Mathematik und Physik? Es ist ein köstlicher Augenblick. In den Extremsituationen der Erfindung sind wissenschaftliche und artistische Kreativität ein und dasselbe.

L'AGE D'OR/UN CHIEN ANDALOU – Surrealisten wie Luis Buñuel und Salvador Dali wurden sehr stark von Freud beeinflußt. Aber war Freud ein Wissenschaftler oder ein Dichter?

Filme WAR OF THE WORLDS – Regie: Byron Haskin; **PEEPING TOM** – Michael Powell; **VAMPYR** – Carl Dreyer; **CREATURE FROM THE BLACK LAGOON** – Jack Arnold; **PRIVATE PART** – Paul Bartel; **TAXI DRIVER** – Martin Scorsese; **HELEN OF TROY** – Robert Wise; **TOBY DAMMIT** – Federico Fellini; **THE ISLAND EARTH** – Joseph Newman; **THE CABINET OF DR. CALIGARI** – Robert Wiene; **ZERO DE CONDUITE** – Jean Vigo; **ON THE BEACH** – Stanley Kramer; **THE BED SITTING ROOM** – Richard Lester; **THE UNHOLY THREE** – Tod Browning; **JE T'AIME/JE T'AIME** – Alain Resnais; **DR. STRANGELOVE** – Stanley Kubrick; **UN CHIEN ANDALOU** – Luis Buñuel; **PERFORMANCE** – Nicolas Roeg/Donald Cammell; **I KILLED EINSTEIN, GENTLEMEN!** – Oldrich Lipsky; **ALPHAVILLE** – Jean-Luc Godard; **LORD OF THE FLIES** – Peter Brook; **THE INCREDIBLE SHRINKING MAN** – Jack Arnold; **L'AGE D'OR** – Luis Buñuel; **VARGTIMMEN** (Die Stunde des Wolfs) – Ingmar Bergman; **THE DEVILS** – Ken Russell; **DUEL** – Steven Spielberg; **LA JETEE** – Chris Marker; **LE GOLEM** – Julien Duvivier; **SATYRICON** – Federico Fellini; **FREAKS** – Tod Browning; **FORBIDDEN PLANET** – Fred McLeod Willcox; **THE FEARLESS VAMPIRE KILLERS** – Roman Polanski; **THINGS TO COME** – William Cameron Menzies; **M** – Fritz Lang; **DON'T LOOK NOW** – Nicolas Roeg

Filmographie

1966 THE TRANSFER
Regie, Buch, Kamera, Schnitt: David Cronenberg
Länge: 7 Minuten – Format: 16 mm/Farbe –
Drehort: On location in Toronto im Januar 1966 – Kosten: $ 300

1967 FROM THE DRAIN
R, B, K, S: David Cronenberg
L: 14 Min. – F: 16 mm/Farbe – Drehort: On location in Toronto im Juli 1966 – Kosten: $ 500

1969 **STEREO**
R, Produktion, B, K, S: David Cronenberg
Darsteller: Ronald Mlodzik, Jack Messinger, Iain Ewing, Arlene Mlodzik
L: 63 Min. – F: 35 mm/Schwarz-Weiß – Drehort: Toronto von Anfang August bis zum 6.11.68 – UA: National Arts Centre, Ottawa, 23.6.1969 – Kosten: $ 8.500

1970 **CRIMES OF THE FUTURE**
R, P, B, S: David Cronenberg
D: Ronald Mlodzik, Jon Lidolt Tania Zolty u.a.
L: 63 Min. · F: 35 mm (1:1.85)/Farbe (Kodak 5254) – Drehort: On location in Toronto von August 1969 bis zum 10.2.1970 – Kosten: $ 15.000

1971/72 In Frankreich inszeniert Cronenberg einige Kurzfilme fürs Fernsehen:
TOURETTES; LETTER FROM MICHELANGELO; JIM RITCHIE SCULPTOR; DON VALLEY; FORT YORK; LAKESHORE; WINTER GARDEN; SCARBOROUGH BLUFFS; IN THE DIRT

1972 SECRET WEAPONS (fürs kanadische Fernsehen)

1975 **THE PARASITE MURDERS**
(Alternative Titel: SHIVERS/THEY CAME FROM WITHIN/FRISSONS)
Die Parasiten-Mörder/Überfall der mörderischen Bestien
R & B: David Cronenberg – P: Ivan Reitman, John Dunning, André Link (für DAL Production Ltd.) – K: Robert Saad – M: Ivan Reitman – S: Patrick Dodd – T: Michael Higgs – F/X Makeup: Joe Blasco.
D: Paul Hampton, Joe Silver, Lynn Lowry, Allan Migicovsky, Susan Petrie, Barbara Steele, Ronald Mlodzik, Barrie Baldero, Camille Ducharme, Hanka Posnanka, Wally Martin u.a.
L: 87 Min. – F: 35 mm/1:1.85/Farbe (Kodak 5247) – Drehort: On location in Montreal, vom 21.8. bis zum 14.9.1974 – Kosten: $ 179.000 – UA: 10.10.1975, Montreal (10 Kopien)

THE VICTIM – THE LIE CHAIR
(jeweils fürs kanadische Fernsehen)

1976 THE ITALIAN MACHINE (fürs Fernsehen)

1977 **RABID**
(Alternativ-Titel: RAGE)
Rabid – Der brüllende Tod/Die Tollwütigen
R & B: David Cronenberg – P: John Dunning; ExP: André Link & Ivan Reitman – K: René Verzier – M: Ivan Reitman – S: Jean Lafleur – T: Richard Lightstone – F/X Makeup Design: Joe Blasco Makeup Association
D: Marilyn Chambers (Rose), Frank Moore (Hart Read), Joe Silver, Howard Ryshpan, Patricia Gage, Susan Roman, J. Roger Périard, Ronald Mlodzik, Miguel Fernandes, Terrence G. Ross, Basil Fitzgibbon u.a.
L: 91 Min. – F: 35 mm/1:1.85/Farbe (Kodak 5247) – Drehort: On location in Montreal, 1.11. bis 5.12.1976 – Kosten: $ 530.000 – UA: 8.4.1977, Montreal & Quebec (12 Kinos)

1979 **FAST COMPANY**
R: David Cronenberg – P: Michael Lebowitz, Peter O'Brian, Courtney Smith; ExP: David M. Perlmutter – B: Phil Savath, Courtney Smith, David Cronenberg (ohne Credit: John Hunter), nach einer Originalgeschichte von Alan Treen – K: Mark Irwin – M: Fred Mollin – S: Ronald Sanders – T: Bryan Day – F/X: Tom Fischer
D: William Smith (Lonnie „Lucky Man" Johnson), Claudia Jennings, John Saxon, Nicholas Campbell, Cedric Smith, Judy Foster, George Buza u.a.
L: 91 Min. – F: 35 mm/1:1.85/Farbe (Kodak 5247) – Drehort: On location in Calgary und Edmonton, vom 21.7. bis zum 29.8.1978 – Kosten: $ 1.200.000 – UA: 18.5.1979, Edmonton (3 Kinos)

THE BROOD
(Die Brut)
R & B: David Cronenberg – P: Claude Héroux; ExP: Victor Solnicki & Pierre David – K: Mark Irwin – M: Howard Shore – S: Alan Collins – T: Bryan Day – F/X: Allan Kotter
D: Oliver Reed (Dr. Hal Raglan), Samantha Eggar (Nola Carveth), Art Hindle (Frank Carveth), Cindy Hinds (Candice Carveth), Henry Beckman, Nuala FitzGerald, Susan Hogan, Gary McKeehan, John Ferguson u.a.
L: 91 Min. – F: 35 mm/1:1/85/Farbe (Kodak 5247) – Drehort: On location in Toronto, vom 14.11. bis zum 21.12.1978 – Kosten: $ 1.400.000 – UA: 25.5.1979, USA (400 Kinos); 1.6.79 in Toronto; DEa: September 1982, Phantastisches Festival, München – Nicht im Verleih – Nur vereinzelt auf Video

1980/81 **SCANNERS**
R & B: David Cronenberg – P: Claude Héroux; ExP: Victor Solnicki & Pierre David – K: Mark Irwin – M: Howard Shore – S: Ronald Sanders – T: Don Cohen – F/X: Dick Smith, Garry Zeller; Special Makeup: Chris Walas, Tom Schwartz, Stephan Dupuis
D: Stephen Lack (Cameron Vale), Jennifer O'Neill (Kim Obrist), Patrick McGoohan (Dr. Ruth), Michael Ironside (Darryl Revok), Lawrence Z. Dane, Robert Silverman, Adam Ludwig, Mavor Moore u.a.
L: 103 Min. – F: 35 mm/1:1.85/Farbe (Kodak 5247) – Drehort: On location in Montreal, vom 30.10. bis zum 23.12.1979 – Kosten: $ 4.100.000 – UA: 14.1.1981, USA (387 Kinos), 16.1.81, Kanada – DEa: 6.3.81 – V: Neue Constantin

1982/83 **VIDEOROME**
R & B: David Cronenberg – P: Claude Héroux (für Universal Pictures); ExP: Pierre David, Victor Solnicki – K: Mark Irwin – M: Howard Shore – S: Ronald Sanders – T: Bryan Day – Production Design: Carol Spier – F/X: Rick Baker
D: James Woods (Max Renn); Sonja Smits (Bianca O'Blivion), Deborah Harry (Nicki Brand), Peter Dvorsky (Harlan), Les Carlson (Barry Convex), Jack Creley (Brian O'Blivion), Lynne Gorman (Masha), Julie Khaner (Bridey) u.a.
L: 87 Min. – F: 35 mm/1:1.85/Farbe (Kodak 5247) – Drehort: On location in Toronto, vom 27.10. bis zum 23.12.1981 – Kosten: $ 6.000.000; Einnahmen US-Kinos: $ 3.500.000 – UA: 4.2.1983, USA & Kanada (600 Kinos) – DEa: April 1983, Fantastival, Berlin – Nicht im Verleih – Video: CIC-Video

1983 **THE DEAD ZONE**
(Dead Zone)
R: David Cronenberg – P: Debra Hill; ExP: Dino De Laurentiis – B: Jeffrey Boam (nach dem gleichnamigen Roman von Stephen King) – K: Mark Irwin – M: Michael Kamen – S: Ronald Sanders – T: Bryan Day – Production Design: Carol Spier – F/X: Mark Molin, Michael Kavanagh, Derek Howard, Clark Johnson, Laird McMurray
D: Christopher Walken (Johnny Smith); Brooke Adams (Sarah Bracknell), Martin Sheen (Greg Stillson), Herbert Lom (Dr. Sam Weizak), Sean Sullivan (Herb Smith), Jakkie Burroughs (Vera Smith), Tom Skerritt (Bannerman) u.a.
L: 104 Min. – F: 35 mm/1:1.85/Farbe (Kodak 5247 & 5293) – Drehort: On location in Niagara-on-the-Lake, Uxbridge, Stouffville und Toronto, vom 10.1. bis zum 26.3.1983 – Kosten: $ 9.500.000; Einnahmen US-Kinos: ca. $ 16.300.000 – UA: 28.10.1983, USA (850 Kinos) – DEa: Mai 1984 – V: Neue Constantin

1986 **THE FLY**
(Die Fliege)
Regie: David Cronenberg – P: Stuart Cornfeld (A 20th Century Fox release of a Brooksfilms production) – B: Charles Edward Pogue & David Cronenberg (nach der Kurzgeschichte von George Langelaan) – K: Mark Irwin – M: Howard Shore – S: Ronald Sanders – T (Dolby Stereo): Gery Humphreys – Production Design: Carol Spier – F/X: Chris Walas
D: Jeff Goldblum (Seth Brundle); Geena Davis (Veronica Quaife), John Getz (Stathis Borans); Joy Bushel (Tawny), Les Carlson (Dr. Cheevers); David Cronenberg (Frauenarzt) u.a.
L: 100 Min. – F: 35 mm/1:1.85/Farbe (De Luxe color) – Drehort: Toronto, von Anfang Januar bis Anfang April 1986 – Kosten: $ 13.200.000; Einnahmen US-Kinos: $ 35.632.466 – UA: 15.8.1986, USA (1095 Kinos) – DEa: 8.1.1987 – V: Fox

1988 **DEAD RINGERS**
(Die Unzertrennlichen)
Regie: David Cronenberg – P: Cronenberg & Marc Boyman (a 20th Century Fox release of a Mantle Clinic II production, presented by James C. Robinson, Joe Roth); ExP: Carol Baum & Silvio Tabet – B: Cronenberg & Norman Snider (nach dem Roman „Twins" von Bari Wood und Jack Geasland) – K: Peter Suschitzky – M: Howard Shore – S: Ronald Sanders – T: Bryan Day – Production Design: Carol Spier; Mechanical Design: Walter Klassen – F/X: Gordon Smith
D: Jeremy Irons (Beverly & Elliot Mantle), Genevieve Bujold (Claire Niveau); Heidi von Palleske, Barbara Gordon, Shirley Douglas u.a.
L: 115 Min. – F: 35 mm/1:1,66/Farbe – Drehort: Toronto, von Januar bis März 1988 – Kosten: $ 11.000.000; Einnahmen US-Kinos: $ 9.134.733 – UA: Anfang September 88, Toronto Filmfestival; 23.9.88, USA (1042 Kinos) – DEa: 9.2.89 – V: Senator

Rückblick 1988

Gesichter und Bilder des vergangenen Jahres

Der klügste Dummkopf aller Zeiten:
Kevin Kline in A FISH CALLED WANDA

Kurz vor der Autoszene:
Sean Young & Kevin Costner

Dafoe & Scorsese: Auf die Blinden,
die nie sehen werden, muß man nicht hören

Kinobilder wie von Edward Hopper entworfen:
Melanie Griffith in Mike Figgis' STORMY MONDAY

Redfords THE MILAGRO BEANFIELD WAR:
Ein Märchen mit Wundern und einem Schwein

SCROOGED:
Carol Kane
macht Bill
Murray die
Ohren frei

Der Autor und sein Vollstrecker: David Mamet und Joe Montegna in einer Drehpause von THINGS CHANGE.

Ein Raum mit Aussicht: Fernando Solanas' SUR

Ein Sommer in Vietnam

Ein mythischer Auftritt: Dean Stockwell war Howard Hughes in Francis Coppolas TUCKER

Alonzo Mosely zeigt seine Marke, zum letzten Mal für lange Zeit

Die Barrieren abbauen: A WORLD APART

Das odd couple 88: Roger & Eddie

Nur die Franzosen begreifen ihn: LE GRAND BLEU von Luc Besson

1988 war ein gutes Jahr, allen Unkenrufen zum Trotz. Vielleicht gab es wenige Filme ganz oben, aber eine Unmenge guter und interessanter Filme: Von Eastwood, Levinson, Scorsese, Coppola, Chabrol und vielen anderen. Die Russen gruben seltene, seltsame und sensationelle Filme aus, die Briten dagegen ruhten sich auf ihren Lorbeeren aus. Die deutsche Produktion liegt brach, das wissen wir. Nur von den Franzosen wissen wir wenig: Wann bekommen wir Filme wie DROLE D'UN PLACE POUR UNE RENCONTRE zu sehen?

Top Ten 1988

1

BIRD: Clint Eastwood inszeniert Forest Whitaker als Charlie Parker **9**

6

MIDNIGHT RUN: Charles Grodin und Robert De Niro am Beginn einer großen Freundschaft **5**

2

GOOD MORNING, VIETNAM: Robin Williams als Adrian Cronauer **9**

7

KOMMISSAR: Aleksandr Askoldovs Oldie war eine der größten Entdeckungen '88 **4**

3

THE BIG EASY: Dennis Quaid lehrt Ellen Barkin die Regeln des losen Lebens **8**

8

RUNNING ON EMPTY: Eine zerbröckelnde Familie feiert ein letztes Mal **4**

4

THE LAST TEMPTATION OF CHRIST: Willem Dafoe trägt das Kreuz aller Ignoranten **5**

9

HOUSEKEEPING: Christine Lahti in Bill Forsyths schwereloser Komödie **4**

5

TUCKER: Jeff Bridges spielt Preston Tucker. Noch hat er Grund zur Hoffnung **5**

10

MARRIED TO THE MOB: Don Dean und belle Michelle **4**

16 Mitarbeiter und Freunde von STEADY-CAM nominieren ihre zehn Lieblingsfilme des vergangenen Jahres. In die Auswertung kamen 15 Listen, da der Autor der 16. Liste sich nicht für zehn Filme entscheiden konnte. Gewählt werden durften alle Premierewn, die die Autoren 1988 sahen, also auch Filme (wie DEAD RINGERS), die erst 1989 in die Kinos kommen oder Filme, die nur auf Video oder nur im Ausland zu sehen waren. Einige Teilnehmer maßregelten sich, indem sie nur aus den Filmen auswählten, die 1988 in den deutschen Kinos zu sehen waren. Da sich außerdem nicht alle Tipper dazu überreden ließen, eine wertende Reihenfolge abzugeben, setzt sich die Top 10 wie in den letzten Jahren aus den meistgenannten Titeln zusammen. Andernfalls wäre z.B. THE BIG EASY vor GOOD MORNING, VIETNAM auf dem zweiten Platz gelandet. Wie im letzten Jahr ergab sich die größte Überraschung bei der Verleiher-Statistik: Ausgerechnet die finanziell arg gebeutelten Warner Bros. sammelten die meisten Stimmen (17) und lagen damit vor Buena Vista, Columbia (je 14) und Universal (13).

Michael Althen
THE UNBEARABLE LIGHTNESS . . .
(Philip Kaufman)
THE BIG EASY
(Jim McBride)
GOOD MORNING, VIETNAM
(Barry Levinson)
MADE IN HEAVEN
(Alan Rudolph)
MARRIED TO THE MOB
(Jonathan Demme)
MOONSTRUCK
(Norman Jewison)
RUNNING ON EMPTY
(Sidney Lumet)
SOMEONE TO WATCH OVER ME
(Ridley Scott)
STAKEOUT
(John Badham)
STORMY MONDAY
(Mike Figgis)

Frank Arnold
DROWNING BY NUMBERS
(Peter Greenaway)
HOUSEKEEPING
(Bill Forsyth)
KOMMISSAR
(Aleksandr Askoldov)
NEKROMANTIC
(Jörg Buttgereit)
PEKING OPERA BLUES
(Tsui Hark)
POLICE
(Maurice Pialat)
THE STEPFATHER
(Joseph Reuben)
A TAXING WOMAN
(Juzo Itami)
TOUGH GUYS DON'T DANCE
(Norman Mailer)
TUCKER
(Francis Ford Coppola)

Ulrich von Berg
PAT GARRETT AND BILLY THE KID
(komplette Fassung/Sam Peckinpah)
BIRD
(Clint Eastwood)
VERONICA CRUZ
(Miguel Pereira)
TUCKER
(Francis Ford Coppola)
WALKER
(Alex Cox)
SCHMETTERLINGE
(Wolfgang Becker)
PEKING OPERA BLUES
(Tsui Hark)
POUSSIERE D'ANGE
(Edouard Niermans)
PROMISED LAND
(Michael Hoffman)
CANDY MOUNTAIN
(Robert Frank & Rudolph Wurlitzer)

Brigitte Desalm
DEAD RINGERS
(David Cronenberg)
THE LAST TEMPTATION OF CHRIST
(Martin Scorsese)
BIRD
(Clint Eastwood)
EMPIRE OF THE SUN
(Steven Spielberg)
WHO FRAMED ROGER RABBIT
(Robert A. Zemeckis)
KOMMISSAR
(Aleksandr Askoldov)
A FISH CALLED WANDA
(Charles Crichton)
MIDNIGHT RUN
(Martin Brest)
BROADCAST NEWS
(James L. Brooks)
NO WAY OUT
(Roger Donaldson)

Robert Fischer
TUCKER
(Francis Ford Coppola)
A WORLD APART
(Chris Menges)
BIRD
(Clint Eastwood)
EIN KURZER FILM ÜBER TÖTEN
EIN KURZER FILM ÜBER LIEBE
(Krystof Kieslowski)
DEAD RINGERS
(David Cronenberg)
LA LECTRICE
(Michel Deville)
HOUSEKEEPING
(Bill Forsyth)
UNE AFFAIRE DES FEMMES
(Claude Chabrol)
GOOD MORNING, VIETNAM
(Barry Levinson)
MIDNIGHT RUN
(Martin Brest)

Fritz Göttler
THE BIG EASY
(Jim McBride)
BIRD
(Clint Eastwood)
GOOD MORNING, VIETNAM
(Barry Levinson)
HOUSEKEEPING
(Bill Forsyth)
THE LAST TEMPTATION OF CHRIST
(Martin Scorsese)
MARRIED TO THE MOB
(Jonathan Demme)
NO WAY OUT
(Roger Donaldson)
PATTY
(Paul Schrader)
RUNNING ON EMPTY
(Sidney Lumet)
STAKEOUT
(John Badham)

Antje Goldau
SHE WORE A YELLOW RIBBON
(restaurierte Fassung/John Ford)
THE BIG EASY
(Jim McBride)
BIRD
(Clint Eastwood)
DIE HARD
(John McTiernan)
A FISH CALLED WANDA
(Charles Crichton)
KUNG FU MASTER
(Agnès Varda)
MARRIED TO THE MOB
(Jonathan Demme)
MOONSTRUCK
(Norman Jewison)
THE UNBEARABLE LIGHT-
NESS . . .
(Philip Kaufman)
WHO FRAMED ROGER RABBIT
(Robert A. Zemeckis)

Norbert Grob
AL CAPONE VON DER PFALZ
(Herbert Fleischmann)
BIRD
(Clint Eastwood)
CROSSROADS
(Walter Hill)
GOOD MORNING, VIETNAM
(Barry Levinson)
HURLEVENT
(Jacques Rivette)
MELO
(Alain Resnais)
DAS MIKROSKOP
(Rudolf Thome)
THE MODERNS
(Alan Rudolph)
SCHATTEN IM PARADIES
(Aki Kaurismäki)
STORMY MONDAY
(Mike Figgis)

Roland Johannes
Biopics: BIRD/TUCKER/CHRIST
(Eastwood/Coppola/Scorsese)
Krimis: FRANTIC/THE BIG EASY/
STORMY MONDAY
(Polanski/McBride/Figgis)
Comedies: MARRIED TO THE MOB/
MOONSTRUCK/SUNSET/BEYOND
THERAPY
(Demme/Jewison/Edwards/Altman)
Kriegerisches: EMPIRE OF THE SUN/
GOOD MORNING, VIETNAM/WALL
STREET
(Spielberg/Levinson/Stone)
aus Europa: NACHSAISON/LAND-
SCHAFT IM NEBEL/KOMMISSAR/
SAMMY AND ROSIE/POUSSIERE
D'ANGE/UNE HISTOIRE DE VENT
(Paulus/Angelopoulos/Askoldov/Frears/
Niermans/Ivens & Loridan)
das schönste Wiedersehen:
BLAST OF SILENCE (Allen Baron)

Helmut Merker
BIRD
(Clint Eastwood)
THE BIG EASY
(Jim McBride)
GOOD MORNING, VIETNAM
(Barry Levinson)
FRANTIC
(Roman Polanski)
RUNNING ON EMPTY
(Sidney Lumet)
JANE B. PAR AGNES V.
KUNG FU MASTER
(Agnès Varda)
L'AMI DE MON AMIE
(Eric Rohmer)
THE MODERNS
(Alan Rudolph)
STORMY MONDAY
(Mike Figgis)
STAKEOUT
(John Badham)

Hanno Neustadt
THE BIG EASY
(Jim McBride)
IRONWEED
(Hector Babenco)
BARFLY
(Barbet Schroeder)
FATAL ATTRACTION
(Adrian Lyne)
FRANTIC
(Roman Polanski)
GOOD MORNING, VIETNAM
(Barry Levinson)
ROBOCOP
(Paul Verhoeven)
MIDNIGHT RUN
(Martin Brest)
RED HEAT
(Walter Hill)
SUSPECT
(Peter Yates)

Harald Pauli
THE UNBEARABLE LIGHTNESS . . .
(Philip Kaufman)
GOOD MORNING, VIETNAM
(Barry Levinson)
THE BIG EASY
(Jim McBride)
MIDNIGHT RUN
(Martin Brest)
COLORS
(Dennis Hopper)
THE MILAGRO BEANFIELD WAR
(Robert Redford)
DESCENTE AUX ENFERS
(Francis Girod)
PATTY
(Paul Schrader)
SUR
(Fernando E. Solanas)
DRACHENFUTTER
(Jan Schütte)

Milan Pavlović
EMPIRE OF THE SUN
(Steven Spielberg)
THE LAST TEMPTATION OF CHRIST
(Martin Scorsese)
A FISH CALLED WANDA
(Charles Crichton)
TUCKER
(Francis Ford Coppola)
DEAD RINGERS
(David Cronenberg)
THE BIG EASY
(Jim McBride)
MOONSTRUCK
(Norman Jewison)
MIDNIGHT RUN
(Martin Brest)
GOOD MORNING, VIETNAM
(Barry Levinson)
BIRD
(Clint Eastwood)

Hans Schifferle
THE SERPENT & THE RAINBOW
(Wes Craven)
COP
(James B. Harris)
RUNNING ON EMPTY
(Sidney Lumet)
HOUSEKEEPING
(Bill Forsyth)
BIG
(Penny Marshall)
CHERRY 2000
(Steve de Jarnatt)
LESS THAN ZERO
(Marek Kaniewska)
FROM BEYOND
(Stuart Gordon)
DEEP INSIDE VANESSA DEL RIO
(Dark Brothers)
A NIGHTMARE ON ELM STREET 3
(Chuck Russell)

Claudius Seidl
BIRD
(Clint Eastwood)
GOOD MORNING, VIETNAM
(Barry Levinson)
KOMMISSAR
(Aleksandr Askoldov)
THE BIG EASY
(Jim McBride)
EMPIRE OF THE SUN
(Steven Spielberg)
THE LAST TEMPTATION OF CHRIST
(Martin Scorsese)
MARRIED TO THE MOB
(Jonathan Demme)
SUNSET
(Blake Edwards)
TUCKER
(Francis Ford Coppola)
BIG
(Penny Marshall)

Philip Siegel
MAUVAIS SANG
(Leos Carax)
THE LAST TEMPTATION OF CHRIST
(Martin Scorsese)
KOMMISSAR
(Aleksandr Askoldov)
BROWNING BY NUMBERS
(Peter Greenaway)
SOIGNE TA DROITE
(Jean-Luc Godard)
LA COMEDIE DU TRAVAIL
(Luc Moullet)
NO WAY OUT
(Roger Donaldson)
VEC VIDZENO
(Goran Markovic)
MADE IN HEAVEN
(Alan Rudolph)
PEKING OPERA BLUES
(Tsui Hark)

Rückspiegel

Enttäuschende Filme 1988

RAMBO III

„Sie sind wahrscheinlich nicht über die Entwicklungen in Afghanistan informiert", mutmaßt ein amerikanischer Regierungsbeamter ziemlich zu Beginn des Films. *„Gutes Timing!"* behauptet später John J. Rambo, der Muskelmann und Rächer der Unterjochten. Diese Sätze treffen Inhalt und Präzision von RAMBO III empfindlicher als jede Kritik: Hier ist ein Kriegsfilm, der sich selbst ausmanövriert hat; und ein Action-Film, dessen politisches Timing nicht schlechter hätte sein können: Während die Sowjets aus Afghanistan abziehen, fällt Rambo dort ein, befreit seinen Ausbilder und Freund, Colonel Trautman (Richard Crenna) sowie eine Handvoll Afghanen. Und er räumt mit den „Russen" auf, die noch sadistischer sind als in RAMBO: FIRST BLOOD II. RAMBO III ist ein absurder Film. Kann man ihn ernstnehmen?

Man muß. Schon allein wegen der Ausmaße dieses Films: Über 60 Millionen Dollar hat RAMBO III verschlungen, und das, obwohl in dieser Summe nicht ein Cent von Sylvester Stallones Gage enthalten ist. 60 Millionen Dollar, das kosten sonst drei US-Filme zusammen; das ist mehr, als die gesamte deutsche Jahresproduktion ausmacht. 60 Millionen Dollar für Waffen und Explosionen: Der Wahnsinn des Krieges findet sich wieder im Aufwand, ihn nachzustellen.

Und es sind wirklich keine Kosten gescheut worden. Das Ergebnis ist verblüffend: Die Kampfszenen sind so realistisch, daß sie unwirklich aussehen; die Detonationen so groß und perfekt, daß man als Zuschauer sofort Tricks vermutet. Doch fast nichts ist getürkt. Es gibt keine kleinen Modelle, keine Studiokulissen und nur wenige optische Spezialeffekte. Man sieht dem Film an, wo sein Geld geblieben ist.

Diese Perfektion in der Destruktion funktioniert aber auch selbstzerstörerisch: Panzerkanonen und Sprengsätze sind maschinell, sie entschärfen Rambos *„manpower"*. Ein Teild er perversen Lust an den ersten Rambo-Filmen lag darin, daß Rambo selber wie eine Maschine arbeitete: präzise und ohne Schmerzen, aber auch mit archaischen Mitteln wie Pfeil und Bogen. Jetzt verläßt auch er sich vornehmlich auf die Technik, deren Macht eher beklemmend denn faszinierend ist. Das schafft Distanz. Noch nie waren die Rambo-Fans im Publikum so schweigsam wie diesmal.

Einen distanzierenden Effekt hat auch die Regie, die Peter MacDonald während der Dreharbeiten von Russell Mulcahy (HIGHLANDER) übernahm. Es ist die typische Arbeit eines ehemaligen Regisseurs der zweiten Einheit: Die „establishing shots", die einführenden Einstellungen also, und die wenigen Totalen sind prächtig – die Nahaufnahmen und Details dagegen, für die sonst der Regisseur verantwortlich zeichnet, sind allzu oft schlecht, zu nah oder zu kurz im Bild. Kein Wunder, daß lediglich Rambo die Übersicht behält.

Eine notwendige Barriere dagegen reißt RAMBO III ein: Der Held wird um seine mythische Aura gebracht. Es wird gekalauert, und ein lästiges Kind, das aus einem Bud Spencer-Film stammen könnte (und den Krieg wie ein Kinderspiel erscheinen läßt), ist einfach nicht abzuschütteln. Satiren und (Selbst-)Parodien sind das deutlichste Zeichen für das Ende eines Genres. Stallone leitet Rambos Ende selber ein, denn selbst er weiß nicht mehr, wie und wohin sich Rambo noch entwickeln könnte. Der bitter-ernste FIRST BLOOD und der bierernste RAMBO: FIRST BLOOD II lagen ihm am Herzen, RAMBO III ist bloß noch eine Fortsetzung, eine 60 Millionen Dollar teure Klamotte.

Die Verweise im Film, daß Rambo ein bißchen „schlapp" geworden sei, sind keine Koketterie, sondern Ausdruck von Hilflosigkeit. Jetzt, in der Phase der politischen Entspannung, wäre die Zeit für Rambos Pensionierung gekommen. Andererseits tobt in Persien immer noch der Golfkrieg, und wer weiß, wie lange die Entspannung anhält? John J. Rambo kann warten.

Sylvester Stallone ist wütend. Andere Darsteller haben seinen Ruf in Gefahr gebracht.

STIRB LANGSAM

Die Geschichte klingt vertraut: Ein Mann, der in einer persönlichen Krise steckt, muß seine Arbeit verrichten; am Weihnachtsabend, als die Ereignisse eskalieren, wird deutlich, wie wichtig seine Existenz ist. Als das alle begreifen, steht dem (Familien-)Glück nichts mehr im Wege.

Es handelt sich hierbei auch um den Plot von John McTiernans „Stirb langsam", aber schon vor über vierzig Jahren hat Frank Capra dieser Geschichte ein Filmdenkmal gesetzt: Damals, in IT'S A WONDERFUL LIFE war James Stewart der nach außen hin starke Mann, der in Selbstzweifel geriet und dem erst ein Schutzengel den rechten Weg wies. In DIE HARD bekommt auch John McClane (Bruce Willis), ein New Yorker Cop in L.A., seinen Schutzengel: Am Walkie-Talkie macht ihm der schwarze Cop Al klar, wie lebenswichtig Johns alleiniger Kampf gegen eine Gruppe professioneller High-Tech-Gangster ist, die ein Hochhaus in L.A. besetzt hat und über 30 Menschen als Geiseln hält; Al schenkt John sein Vertrauen, spricht ihm Mut zu und erhält dafür am Ende von McClane seine Flügel zurück. Anders als bei Capra wird zwar kein Geld gesammelt, und es fällt auch kein Schnee vom Himmel, doch dafür regnet es Tausende von Aktienpapieren.

Das Story-Skelett der Filme weist Ähnlichkeiten auf, ihre Ausführung jedoch könnte nicht unterschiedlicher sein. So radikal wie vielleicht kein anderes Filmpaar verdeutlicht dieses, wie sich das Kino verändert hat. DIE HARD zeigt alle Vor- und Nachteile der Entwicklung. Die optische und technische Seite ist überwältigend: Das Hochhaus, in dem die Gangster 640 Millionen Dollar erbeuten wollen, ist ein faszinierendes Gebäude, das aus endlosen Gängen und Schächten, Metall und Marmor, warmem Braun und eiskaltem Blau besteht; die Kamera nutzt die Freiräume zu ständiger Bewegung, vornehmlich in vertikalen Richtungen: Sie ist unter oder über den Figuren, steht nie ganz still, irritiert mit wilden Fahrten und leicht verwackelter Handkamera; fortwährend verengt sie den Raum in Einstellungen mit minimaler Schärfentiefe. Ohne Worte erzeugt der Film eine klaustrophobische Atmosphäre, selbst in den Totalen scheint keine Luft zum Atemholen zu sein. Daß die Luft raus muß, daß der Film in einem Explosionsfeuerwerk endet, ist die logische Konsequenz: Das Hochhaus fliegt in die Luft und bricht in sich zusammen, daß es eine Freude ist.

John McTiernan perfektioniert hier, was er in seinem beachtlichen Erstling PREDA-

TOR schon begonnen hatte: Film als rein äußerliche Arbeit, bestehend aus Licht, Schnitt, Kameraarbeit und Design. McTiernan zielt nicht mehr auf den Bauch des Betrachters, und erst nicht geht er ans Herz – er hat nur noch das Auge im Sinn. Das betrachtet er als empfindlichen Muskel, den er mit Bildern beschießt so schnell, daß der Zuschauer nur noch reflexartig reagieren kann. Mit Denken, Lenken und Empfinden hat McTiernans Kino wenig zu tun, dafür um so mehr mit Erleben. Es ist eine zynische Art, an Filme und Zuschauer heranzugehen, aber McTiernan gelingen so auch geradezu experimentelle Bildfolgen, die der Zuschauer nur dank seiner Kinoerfahrung umsetzen kann.

Bruce Willis geht in Deckung. Er wurde viel beneidet für sein Action-Debüt in DIE HARD.

McTiernans Kino ist kalt, und solange er dies akzeptiert, ist DIE HARD ein aufregender Film. Doch mit zunehmender Zeit will McTiernan Wärme für seine Figuren entwickeln, und von da an wird sein Film konfus und allzu kompromißbereit. Polizei und FBI umstellen das Hochhaus, was nur zum Plan der cleveren Gangster gehört. Sie rechnen mit der Blödheit der Beamten, und McTiernan liefert sie: Der Polizeichef und die FBI-Boys sind Deppen, wie sie auch in Klamotten selten zu sehen sind. (Die blöden Sprüche dürften von Steven E. de Souza stammen.) Und John McClane erzählt über den Walkie-Talkie endlos über Liebe, Familie und Verständnis.

Dieses Menscheln und Blödeln paßt nicht zu McTiernans Faszination für Maschinen und Design, es ist ein Kompromiß an die Zuschauer, eine Distanzierung von den eigenen Figuren: daß unter McClanes rauher Schale ein Butterkern steckt, hätte der Zuschauer auch ohne Scherze bemerkt, doch Selbstironie ist zur Zeit gefragter als bitterer Ernst, weil sie den Helden angeblich glaubwürdiger werden läßt. Dabei ist DIE HARD so voll von Unwahrscheinlichkeiten, daß einige mehr auch keine Rolle mehr gespielt hätten. Stattdessen schwächt der Film seine Bilder ab, indem er sich mit Worten über sich selber lustig macht.

Am berührendsten sind deshalb (wie schon in PREDATOR, dem wortkargeren und besseren Film) die Szenen, die nur gezeigt, aber nicht beredet werden: wenn Bruce Willis, nachdem er barfuß über ein Meer von Glasscherben laufen mußte, seine Füße hinter sich herzieht, als gehörten sie nicht zu seinem Körper, und eine Blutspur hinter sich läßt; und wenn Willis kurz vor dem Ende, an einen Feuerwehrschlauch gebunden, das Hochhaus herunterspringt und nach einigen Etagen mit den blutigen Füßen an eine Fensterscheibe schlägt. Es sind zwei der wenigen Szenen, in denen menschliche Verletzbarkeit nicht durch große Worte, sondern einfache Gesten gezeigt wird, Szenen, in denen Herz und Hirn zusammen ums nackte Überleben kämpfen.

COLORS

COLORS, dem neuen Film von Dennis Hopper, geht der Ruf voraus, daß er Auseinandersetzungen provoziert und zu Gewalttaten animiert hat. Der Film ist halb so wild; das ist in diesem Fall, gerade bei einem Werk von Dennis Hopper, kein Kompliment.

COLORS erzählt vom Leben und Sterben in L.A.: Von den Bandenkriegen der Jugendlichen und vom aussichtslosen Kampf der Polizei. Das ist der Rahmen für die Emotionen. Es geht um Elend und Vereinsamung, Haß, Blindheit und den Tod, mit einem Wort: um Lebensgefühle. Ein vertrautes Schlachtfeld für den Regisseur: Er beschritt es schon in EASY RIDER (1968) und in OUT OF THE BLUE (1980), seinen bekanntesten Regiearbeiten.

In diesen Filmen landete Hopper Siege, ohne ein Happy-End zu benötigen. Er erzählte düstere Geschichten konsequent bis zum tödlichen Ende, über Außenseiter, die von einer rosigen Zukunft träumten und um so radikaler auf den Boden der Gegenwart zurückgeholt wurden. COLORS ist diesen Stories verwandt. Und doch irritiert an diesem Film etwas von Beginn an: die Sicht, aus der Hopper die Geschichte erzählt.

Bob Hodges (Robert Duvall) und Danny McGavin (Sean Penn) gehören zur Polizeieinheit „C.R.A.S.H.", die sich einzig mit den Jugendbanden von Los Angeles auseinandersetzt. Bob ist der abgeklärte Routinier, seit 19 Jahren im Dienst; Danny ist der ungestüme Neuling, der glaubt, mit starken Sprüchen und harten Taten sofort Ordnung schaffen und sich zugleich hinter seiner undurchdringlichen Sonnenbrille abschotten zu können. Die beiden bilden ein Team, das gar nicht so ungleich ist, wie es aussieht. Sie gehören zunächst nur auf die verschiedenen Seiten einer Medaille.

Die Cops, das zeigt Hopper mit unbarmherziger Härte, stehen auf verlorenem Posten: Sie wollen vermitteln und werden doch nur angelogen, sie wollen helfen und stehen doch nur im Weg. Sie wollen die Welt verstehen und begreifen nicht einmal die Taten ihres Partners. Zum Fahndungserfolg kommen sie oft nur mit Tricks oder mit erpresserischen Methoden. Sie kämpfen nie mit jemandem, sondern immer gegen jemanden. So stehen sie immer zwischen den Stühlen. Dannys harte Tour nutzt dabei so wenig wie Bobs weiche. Sie sind moderne Don Quichotes im Kampf gegen die Mühlen der Gewalt, doch was ihnen dabei abgeht, ist Quichotes Idealismus. Und auch ihr Ziel haben sie schnell aus den Augen verloren. Bobs Ruhe verdeckt lediglich Resignation, und mit den Kompromissen, die Danny eingeht, verliert er nur seine Radikalität.

Die Zeichnung der beiden mag realistisch sein, aber daß Hopper sie zu seinen zentralen Figuren gemacht hat, ist der gravierende Fehler des Films: Die beiden kommen kein Stück vor, gehen bloß im Kreis, und sie lernen nichts. Da Hopper ihre Perspektive übernimmt, ergeht es dem Film und den Zuschauern genauso.

Die Schauspieler tragen ihren Teil zum Mißverständnis bei: Duvall und Penn sind gute, wenn nicht sogar große Schauspieler, und sie geben sich alle Mühe. Aber ihre Mühe ist hier allzu sichtbar, und ihr Bestreben, natürlich zu wirken, steht ihnen im Weg: COLORS ist ein fauler Kino-Kompromiß, der einen nicht zu gewinnenden Kampf zwischen Realität und Fiktion eingeht; ein Film, der vergeblich versucht, den Wünschen des Publikums nach Unterhaltung und den kritischen Ansprüchen des Regisseurs nachzukommen. Obwohl COLORS eine realitätsnähere Geschichte hat als die erfundenen Drehbücher zu EASY RIDER und OUT OF THE BLUE, bleibt der Film sehr viel mehr den Kinokonventionen verhaftet. Die verstörenden Rituale und ziellosen Aussagen der (zumeist schwarzen) Jugendlichen, ihre tumbe Destruktionswut könnte auch aus x-beliebigen *„exploitation films"* stammen, die Wendung, daß der junge Bulle die Standpunkte des alten übernimmt, aus jedem Kumpelfilm; die Kamera (Haskell Wexler) bemüht sich um Leben und Direktheit, vermittelt so aber in den Action-Szenen nur Unbeholfenheit; und die Musik (Herbie Hancock) zielt oft nur spekulativ auf den Geschmack der Zuschauer.

Die Wirkung von EASY RIDER und von OUT OF THE BLUE richtete sich nach außen. Die Filme endeten mit emotionalen Explosionen, die schwer zu verkraften waren. Ihr Triumph war es, Figuren zu schaffen, die selbst nach dem Filmende noch lebendig waren. In COLORS sind die Figuren schon tot und vergessen, bevor das Licht im Kino wieder angeht.

Der Enttäuschte war Milan Pavlović.

Faces

Michelle, my belle

Face of the Year: Michelle Pfeiffer
Eine Liebeserklärung von Michael Althen

She can be handled but not often touched. She's seen everything twice, done it all once. Without adding an ounce to her frame, she has tasted most of the pleasures available to the beautiful young; anything you have to offer her is only sherbet. Richard Corliss

Ihr Name beginnt wie eine Zärtlichkeit und endet mit einem Peitschenschlag. Irgendwer hat mal davon geschwärmt, wie Michelle Pfeiffer in SCARFACE die Treppe runterkommt. Irgendwie hatte er recht damals. Damals, als ich die Erscheinung noch vor Augen hatte. Mittlerweile ist nur noch eine Vorstellung davon übrig, und das ist vermutlich auch ganz gut so, weil die Sache mit der Treppe im Schnelldurchlauf auf Video nicht mehr stimmen würde. In Erwartung würde man den Atem anhalten, statt daß er einem stockt vor lauter Seide und blondem Glück. Womit ich nur sagen will, daß Video nicht sonderlich dazu taugt zu erläutern, warum man wann einen Ständer hatte.

The rage of shape

Auf der Treppe, die sich ins Wohnzimmer hinabschwang, wo vermutlich viel Teppich, Chrom und Glas den Blick auf angenehme Formen einstimmten, auf dieser Treppe also stieg Michelle Pfeiffer hinab zu Al Pacino und irgendwelchen Besuchern, denen sie vorgeführt werden sollte. Das wäre die Stelle, an der manchmal im Kino auf die gierigen Visagen der subalternen Gäste geschnitten wird. Aber, wenn man es sich recht überlegt, dann war SCARFACE schmierig genug, um darauf zu verzichten und die Erscheinung als Selbstverständlichkeit hinstellen zu können. Wenn man sich erinnert, wie Steven Bauer Al Pacino die Sache mit dem cunnilingualen Zungentriller beibringt, inmitten von kalifornischen Schönheiten im Bikini, dann weiß man, was ich mit schmierig meine. Schmierig aber auch in dem Sinne, wie all die Koksriesen und -zwerge so tun, als seien 4000 $-Sofas und 500 $-Ficks mit satinmäßigen Edelnutten keine Sache, für die man auch nur die Augenbraue zu heben bräuchte. Viel Kohle und Berge von Schnee waren also im Spiel, als Al Pacino und seine Jungs mal ihre Gedanken von der Protzerei abwenden und erdferneren Dingen zuwenden mußten, Dingen, die himmelweit über all ihren Scheißmethoden standen. Aber das will alles nichts heißen, denn vielleicht waren die beiden auch einfach nur allein und die ganze Erinnerung wäre einen Dreck wert. Und Al Pacino hätte in dem Fall ein paar echte Probleme gehabt, weil er dann hätte reden müssen und das bestimmt nicht der Grund war, weswegen er Michelle Pfeiffer in Seidenkleidern durch sein Haus laufen ließ. Ich hoffe, es waren ein paar Leute da, damit er auch seinen Spaß haben konnte und nicht aus Verlegenheit grob mit ihr werden mußte.

Da war also Michelle Pfeiffer auf der Treppe, in einem Seidenkleid mit komplizierten Spitzen oder so, einem dieser Kleider, von denen man sich vorstellen kann, wie sie beim Gehen über die feinen Härchen am Körper streicheln, selbst wenn man noch nie eines in der Hand hatte. Sie stieg hinab und war blond und aus Kristall und hatte mit den ganzen Erwägungen, die ihren Landeanflug begleiteten, nichts zu tun. Sie wußte ohnehin schon alles.

In INTO THE NIGHT trug sie eine gräßliche rote Lederjacke und ließ sich von Jeff Goldblums Unwesentlichkeit beeindrukken, aber das machte nichts, weil ja alles nur Kino war. Aber seltsamerweise erinnere ich mich dabei vorwiegend an ihren

Wie sehe ich aus? Mit neugierigen Augen fragt uns Michelle nach unserer Meinung.

Die Tränen, die Michelle weint, scheint sie nur für uns zu vergießen. In solchen Momenten vergessen wir gerne, daß wir im Kino neben anderen Menschen sitzen.

Mund, der in ihrem Gesicht wie ein Sofa zum Ausruhen einlädt und ihrer Schönheit so etwas überraschend Weiches verleiht, so etwas weiches wie Lippen eben. Inmitten des Glanzes schimmern sie matt, und das gibt einem zu denken. Es ist eine Wunde, durch die die Träume in ihren Körper eintreten; der Ort, an dem gegen den Hochmut ihres Körpers die Trauer sitzt, die Traurigkeit, die uns die Chance läßt, ihr zur Hilfe kommen zu wollen. Das wird später noch viel besser.

Prom Queen

Von LADYHAWKE weiß ich nicht mehr viel, außer daß es ein schöner und rührender Film war und Michelle Pfeiffer Isabeau hieß. Vittorio Storaro hatte das natürlich raus, die Minne von Hollywood überirdisch schön aussehen zu lassen, in einem Film, der mit seiner *witchcraft*, den ganzen Flüchen und Zaubereien, sowieso zum Ätherischen hintendierte. Die Verwandlungen in den Falken waren die logische Auflösung ihrer Vollendung. Sie durfte und sie konnte nichts weniger als perfekt sein; immerhin war ein Bischof hinter ihr her. Mit den ganzen märchenhaften Phantasien, die hier auf ihr lasteten, wurde ihre Erscheinung locker fertig. Vielleicht erinnert man sich nur deshalb nicht mehr so gut an den Film, weil Rutger Hauer irgendwo vom selben Kaliber war. Zwei wesensverwandte Gestalten, wenig Anziehungskräfte. Zwei, die man auf der Straße neidlos für ein Traumpaar halten würde – aber nicht im Kino.

Ganz kurz: THE WITCHES OF EASTWICK war ein Hausfrauenfilm, in dem Jack Nicholson und George Miller die große Schau abzogen. Die drei Frauen – Pfeiffer, Sarandon und Cher – waren nicht gerade das, was einem Leser bei John Updike einfällt, im Gegenteil. Michelle war zauberhaft und ein bißchen traurig, und man wäre ihr natürlich auch gerne zuhilfe geeilt, wenn Nicholson nicht ohnehin so einen teuflischen Vorsprung bei ihr gehabt hätte, daß unsere Chancen von vornherein praktisch gleich Null waren. Außerdem war das Chers großes Jahr, in dem sie auf den Oscar zusteuerte, und so war unsere Aufmerksamkeit bei anderen Dingen. Was uns allerdings Zeit läßt, darauf hinzuweisen, daß Michelle auch mal in GREASE II mitgespielt hat, von dem ich nichts weiß, außer daß sie dort die Pink Lady war. Ich kann also nur Vermutungen anstellen, aber das Schöne an Kalifornien ist ja, daß die Vermutungen immer auch schon alles sind. Auf alle Fälle ist Pink keine unpassable Farbe, wenn man in Rechnung stellt, daß diese Farbe als Attitüde blendend zur jugendlichen Michelle gepaßt haben muß. An diesem Punkt man nicht erklären, daß man selbst vom Traummädchen aus der Klasse über einem gar nicht zu träumen gewagt hat, weil bei diesen Geschichten aus der Zeit, wo noch alles möglich schien, ohnehin jeder alles besser weiß. Das ist unter Garantie die Geschichte von der *Prom Queen*, die sicher bei keiner Abschlußfeier einen Eimer Blut über den Kopf bekam, und die genauso sicher mit einem Typen zusammen war, gegen den man eigentlich nichts sagen konnte, der aber gerade deswegen um so hassenswerter war. Die Mädchen wie Nancy Allen, die während der Party draußen im Auto zur Sache gingen, belebten die Phantasien zu ganz anderen Stunden, in denen man an Dinge dachte, die man seiner *Prom Queen* nie zugemutet oder -getraut hätte. Doch das Leben ist im Grunde zu nichts anderem da, als uns zu beweisen, daß man auch darin falsch lag.

California Blonde

Ziehen wir einen Schlußstrich unter Richard Corliss: *„Gorgeous Girl, big deal – they're grown in vineyards all over the state. And they giggle, too, and say bitchin', and dance and swim and party till dawn. They occupy themselves with decisions no weightier than which lifeguard deserves their favors tonight, and with one formidable goal: freezing life forever at age 19."* In diesem Absatz hat man das ganze Problem mit Filmkritikern und den jugendlich-naiven Blondinen, die Sehnsucht nach der kühlen Keimfreiheit hellgekachelter, gutgechlorter Swimming-pools erwecken.

Als nächstes folgt die farbige Extravaganz MARRIED TO THE MOB, in der Michelle Pfeiffer sich in einem Basar der *Americana* zurechtfinden muß. Ein Film, in dem man schließlich rücklings über das Gelände der eigenen Zurückhaltungen kippt und sinnlos lächelnd aus dem Kino tappt. Man nimmt mit: ein paar Farben, die einen über den Winter bringen und die Gedanken erwärmen können, und das Vergnügen an der Erinnerung, daß alles möglich ist, selbst, daß man im Fahrstuhl einer brünetten Blonden mit großen Augen und weichen Lippen begegnet, die auf nichts anderes zu warten scheint, als sich mit einem zu verabreden. Und dann sitzt man inmitten von roten Gladiolen und gelben Kürbissen und hat im Idealfall das Glück zu spüren, daß die flüchtige Mafia-Prinzessin nur darauf wartet, daß alles so ist, wie es sein muß, wenn sich zwei ineinander verliebt haben.

Anfangs ist Michelle Pfeiffer mit der Gurke Alec Baldwin verheiratet, der vor lauter Bedürfnis, ganz in der Mafiatradition aufzugehen, von seiner Frau überhaupt nichts mitkriegt und glaubt, er könne ihre Launen und Tränen mit ein paar Möbeln besänftigen. Als ihn der Don Dean Stockwell im Pool mit einer Liebhaberin erwischt, wird er umgelegt, und die Bahn ist frei für Michelle. Die Gewitterziegen aus dem Supermarkt und der herablassend lüsterne Don verfolgen sie nicht nur in ihre Träume, sondern bis in ihr neues Leben hinein. Was dann genau passiert, ist nie so wichtig wie die großen Augen von Michelle, die sich von Zeit zu Zeit mit Tränen füllen und damit den ohnehin knallvollen Film zum Überlaufen bringen. Sie trägt so getigerte Hemden und läßt sich alle halblang einen neuen Haarschnitt verpassen und jedesmal scheint sie hinterher aus dem Friseur zu kommen und uns um unsere Meinung zu fragen. Dafür könnte man sie küssen. Die Mafiosi-Braut ist schon eine große Rolle, für die wir sie immer lieben werden.

TEQUILA SUNRISE

Die Begegnung beginnt mit einem Streicheln, mit einer sanften Stimme, von der man nie glauben möchte, daß sie nur geschäftsmäßig sein soll. Man hört sie, bevor man Michelle Pfeiffer überhaupt wahrnimmt. So wird ihre Erscheinung abgefedert durch diesen Tonfall, mit dem in Amerika das Business dem Einzelnen schmackhaft gemacht werden soll, durch den jeder glauben soll, daß nur er allein so viel Freundlichkeit wert ist. In Verbindung mit Michelles Äußerem gibt das eine gefährlich verführerische Mischung. Seidiges Haar, weich fließende Kleider, täuschend unverbindliches Lächeln, so taucht Michelle auf als Jo Ann, die zusammen mit ihrem Bruder ein elegantes italienisches Restaurant führt. Mel Gibson, der ehemalige Drogendealer, speist dort häufig. Er sitzt und ißt und schaut. Daß es ihm um nichts anderes geht, glaubt man nicht, wenn man ihn mit Michelle Pfeiffer reden sieht. Man wartet auf ein Zeichen. Aber es kommt nichts: nur Sitzen, Essen, Schauen, Reden. Das treibt die Erregung und die Erwartungen hoch. Die Cops glauben Mel Gibson auch nicht, denn sie vermuten ihn nach wie vor im Drogengeschäft. Sie halten seine Restaurantbesuche für einen Vorwand, warten auf seine erste falsche Bewegung. Kurt Russell spielt Gibsons früheren Freund, der irgendwann Cop geworden ist. Zwischen beiden herrscht eine seltsame Atmosphäre aus Verschworenheit und Rivalität. Aber die Windungen des Plots, die sich bald im Unüberschaubaren verlieren, spielen für die Faszination des Films keine Rolle. Mehr zählen Kurt Russells eine Spur zu teuren Anzüge, Mel Gibsons stilles Leid und Michelle Pfeiffers zunehmende Irritationen. Die überbordende Konstruktion von TEQUILA SUNRISE lockt fortwährend auf falsche Fährten, die ständigen Irreführungen machen einen auf angenehme Weise nervös. Das schafft die richtige Stimmung, um verführt zu werden.
Kurt Russell will Jo Ann, und er kriegt sie auch. Aber das alles geht zu glatt über die Bühne, als daß sich der Zuschauer damit zufrieden geben könnte. Aber Mel Gibson macht keine Anstalten, etwas zu ändern, und daß Jo Ann lange genug keinen Mann mehr gehabt hat, um jetzt nicht glücklich zu sein, kann man auch sehen. Jo Ann ist als maitresse de maison ein Vollprofi, sie hat alles unter Kontrolle. Aufs Privatleben scheint sie nicht mehr Energien als nötig verschwenden zu wollen, das läßt sie selbst in der größten Selbstgewißheit immer etwas passiv erscheinen. Sie hat auf jede Frage eine Antwort, auf jeden Satz eine Bemerkung parat, und dennoch wirkt sie nahbar und verletzlich. Ihre Bestimmtheit läßt kaum Fragezeichen zu, aber ihr Auftreten kann nicht leugnen, daß sie wartet. Der Erwartete selbst träumt davon, aber er sieht es nicht: er erkennt nur das perfekte Bild, den Engel, der sich seinen Träumen entzieht. Mel Gibson liebt Jo Ann, und er tut das – wunderlich genug für einen Star – lange Zeit aus großer Distanz. Er offenbart sich nicht, sondern ist einfach verliebt. Eine wunderschöne Situation, deren Auflösung das helle, weiße Licht Kaliforniens zum Fließen bringt. Als er ihr seine Liebe gesteht, fährt die Kamera ganz langsam auf Michelle Pfeiffer zu. Man sieht ihre Verblüffung, dann ihre Erschütterung, man ahnt, wie sie versucht, den Gedanken innerlich abzuschütteln, und holt tief Luft, wenn ihre Augen anfangen zu glänzen. Man sieht eine Frau, die erkennt, daß sie geliebt wird. Alles, was der Film ausspricht, was er andeutet und im Unklaren läßt, all das zielt nur auf diesen einen Moment hin, auf diese Schönheit des Schmerzes, diese schmerzhafte Schönheit des Neigens von Herzen zu Herzen. Die Szene endet in nervöser, viel zu hastiger Flucht, und auf einmal ist Mel Gibson wirklich verletzbar. Aber vorher passiert noch, was Pauline Kael schöner als sonstwer auf den Punkt gebracht hat: *"Michelle Pfeiffer tells Mel Gibson how sorry she is that she hurt his feelings. He replies,* C'mon, it didn't hurt that bad, *pauses, and adds,* Just lookin' at you hurts more. *If a moviegoer didn't already know that* TEQUILA SUNRISE *was the work of a master romantic tantalizer, Gibson's line should clinch it. That's the kind of ritualized confession of love that gave a picture like* TO HAVE AND HAVE NOT *its place in moviegoers' affections. What makes the line go ping is that Mel Gibson's blue eyes are wide with yearning as he says it, and Michelle Pfeiffer is so crystalline in her beauty that he seems to be speaking the simple truth. (If she weren't a vision, the picture would crash.) It's a line that Gary Cooper might have spoken to Marlene Dietrich in* MOROCCO: *it requires youth and innocence in the man and flowerlike perfection in the woman."*
Die Tränen, die Michelle weint, sind nur für uns.

DANGEROUS LIAISONS

DANGEROUS LIAISONS

Ein böses Spiel wird mit ihr getrieben, und Stephen Frears opfert sie auf dem Altar der emotionslosen Intrigen. Michelle ist ganz Opfer, ganz Leidende, und niemand kann ihr dabei helfen. Und gerade ihre völlige Unschuld reißt John Malkovich ins Verderben. Wegen einer bösartigen galanten Wette hat er sie becirct, jede ihrer Gemütsregungen vorwegnehmend und berechnend, um sie aus der Freiheit der Liebe in den tiefsten Kerker der Scham und Ehrlosigkeit zu stürzen. Als Miss Tugendhaft des 18. Jahrhunderts macht Michelle selbstredend eine gute Figur, aber im strammen Drehplan des Projekts konnte sie offenbar nie ganz zu sich selbst finden. Inmitten der dekadenten Neoblesse bewegt sie sich ganz kalifornisch, hoffnungslos modern. Immer einen *Tequila Sunrise* zuviel. Aber wenn sie endlich dem Werben des Vicomte nachgibt und erblüht unter Phantasie, dann ist sie ganz verzehrendes Feuer und brennende Lust, ganz aufflammendes Bürgertum. Mit lachenden Grübchen und lockenden Lippen, das befreite Begehren. Aber natürlich macht ihre Figur wie ihr Spiel keinen Punkt gegen Malkovich oder Glenn Close, die sich mit dem Nervenkitzel der fein gesponnenen Intrige gegenseitig zu Tode kitzeln. Ihr böses Maskenspiel ist eine Offenbarung, durch die man endlich die seltsame Antiquiertheit ihrer Gesichter in anderen Filmen einordnen kann: Sie sind fürs 18. Jahrhundert geboren worden. Und Stephen Frears ist überraschenderweise diszipliniert genug, ihr emotionsloses Treiben in Tränen der Vergeblichkeit aufzulösen. Einerseits ist es, als würden die beiden Michelle einen Eiszapfen ins Herz treiben oder ihr mit einem scharfen Eiskristall die Kehle durchschneiden, andererseits trauert man um sie wie um eine kunstvoll und mit vieler Mühe errichtete Schneeburg, die in den ersten kalten Strahlen der Frühlingssonne dahinschmilzt.
Am Ende, als sie der Verrat ins Herz trifft, verglimmt Michelle ganz langsam. Unter ihren geraubten Gefühlen leidet sie wie an Schwindsucht. Mit eingefallenen Wangen und geröteten, von Schmerz überfluteten Augen siecht sie im Kloster dahin, von gnadenlos mitleidigen weißen Laken umgeben, und man wartet nur darauf, daß sie mit ihrem Blut literweise ausspuckt, was sie ihr Leben lang hat schlucken müssen. Daß Malkovich daran zugrunde gehen muß, geschieht ihm recht; aber daß er es überhaupt erkennt, spricht so sehr für ihn, daß man ihm unter Tränen verzeiht, wenn er sich in den Tod stürzt. Zu spät, viel zu spät. Den Moment der Gnade hat er verpaßt, den Moment, an dem wir sagen können: *„Oh, Michelle, it's taken me so long to come to you."*

Premieren 1988

Michael Althen	Ulrich von Berg	Hans Schifferle	Claudius Seidl	Brigitte Desalm	Milan Pavlović	
○●		†	–	○	○○	ABENTEUER DES BARON MÜNCHHAUSEN von Tery Gilliam
●		●	●	○	○	ABOVE THE LAW *(Nico)* von Andrew Davis
		●●			●	ACTION JACKSON von Craig R. Bexley
		●●		●●	●●	ADVENTURES IN BABYSITTING *(Nacht der Abenteuer)* von Chris Columbus
○		○	○○	†	†	ALS DIE LIEBE LAUFEN LERNTE von Michael Strauven
	●	○			†	THE AMERICAN WAY von Maurice Phillips
●●●●			●●●	–		L'AMI DE MON AMIE *(Der Freund meiner Freundin)* von Eric Rohmer
●	●●	●●		●		AMSTERDAMNED *(Verfluchtes Amsterdam)* von Dick Maas
			○		●●	BABETTES FEST von Gabriel Axel
		●	●●		●	BABY BOOM von Charles Shyer
					○○	BAD DREAMS *(Vision der Dunkelheit)* von Andrew Fleming
●●	●●	●	○	●●●	●●●	BARFLY von Barbet Schroeder
		●●		●	●	batteries not included *(Wunder in der 8. Straße)* von Matthew Robbins
●●	●	●●●	●●	●●	●	BEST SELLER von John Flynn
●●		●●●	●●●	●	●	BIG von Penny Marshall
●			●	●	●	BIG BUSINESS *(Zwei mal zwei)*von Jim Abrahams
●●●●	●●	●●	●●●●	●●●	●●●	THE BIG EASY *(Der große Leichtsinn)* von Jim McBride
●●●●	●●●●	●●	●●●●●	●●●	●●●	BIRD von Clint Eastwood
●			●		●●	THE BLOB von Chuck Russell
●●	○	●	●	●	●	BRIGHT LIGHTS, BIG CITY von James Bridges
●●	○	–	●●●	●●●	●●●	BROADCAST NEWS *(Nachrichtenfieber)* von James L. Brooks
●●	●	●		●	●	BUSTER von David Greene
○					○	CASUAL SEX? *(Gar kein Sex mehr?)* von Genevieve Robert
		●●●			●●	CHERRY 2000 von Steve de Jarnatt
●●	–	●●	●●●	●●	–	COLORS *(Farben der Gewalt)* von Dennis Hopper
○		●●●	●	●●	●●	COMING TO AMERICA *(Der Prinz aus Zamunda)* von John Landis
	○○	●●●●			○○	COP von James B. Harris
○					○	CRITTERS 2 von Mick Garris
●		○	○		●	CROCODILE DUNDEE II von John Cornell
●●●	●●●	●●	●●●	●●	●●	CROSSROADS von Walter Hill
○		●			●	CRUSOE von Caleb Deschanel
	–		○	–	†	CRY FREEDOM *(Schrei nach Freiheit)* von Sir Richard Attenborough
●●				●●●		DESCENTE AUX ENFERS *(Abstieg zur Hölle)* von Francis Girod
●●	–	○●	●●	–	–	DIE HARD *(Stirb langsam)* von John McTiernan
				●●	●●	DISTANT VOICES, STILL LIVES von Terence Davies
●			●	●	●●	DOMINICK & EUGENE von Robert M. Young
				●●	○	DREAM DEMON von Harley Cokliss
●●●●	●	●	●●●●	●●●●	●●●●	EMPIRE OFTHE SUN *(Das Reich der Sonne)* von Steven Spielberg
	–	●●	●●		○	THE EVIL DEAD II *(Tanz der Teufel II)* von Samuel M. Raimi
○●	●	○●	○	●●	●●	FATAL ATTRACTION *(Eine verhängnisvolle Affäre)* von Adrian Lyne
○		●				FATAL BEAUTY von Tom Holland
●●		●●●	●●			FOR KEEPS? *(Maybe Baby)* von John G. Avildsen
●●●	○	●●	●●	●●●	●●●	FRANTIC von Roman Polanski
●●			●	●	●	GOOD MORNING BABYLON von Paola & Vittorio Taviani
●●●●	–	●●	●●●●	●●●	●●●	GOOD MORNING, VIETNAM von Barry Levinson
●●		●	●●	●	●	LE GRAND BLEU *(Im Rausch der Tiefe)* von Luc Besson
	●●●	●●	●	●●	●●●	HAIL! HAIL! ROCK'N'ROLL von Taylor Hackford
●	●●	●●●			†	HAIRSPRAY von John Waters
	–		●	●	–	HEART OF MIDNIGHT von Matthew Chapman
	–	●●●	●●		–	HELLRAISER von Clive Barker
	●	○○	●●	●●	●●	HOLLYWOOD SHUFFLE von Robert Townsend
○	●●		●●	●	–	HOOSIERS *(Freiwurf)* von David Anspaugh
●●●	●●●●	●	●●●	●●●	●●●	HOUSE OF GAMES *(Haus der Spiele)* von David Mamet
●●	●	●		●●	●	HOUSE ON CARROLL STREET *(Haus in der Carroll Street)* von Peter Yates
●●	●●	●●				DER INDIANER von Rolf Schübel
○○	○	●●●		○○	○○	ISHTAR von Elaine May
●●●			●●	–	●●	JANE B. PAR AGNES V.
		○		●●	●	DIE KATZE von Dominik Graf
	●●		●●●●	●●●●	●●	KOMMISSAR *(Die Kommissarin)* von Aleksandr Askoldov
●●			●●●	●	●●●	KUNG FU MASTER *(Die Zeit mit Julien)* von Agnès Varda
●●●●	●●	●●	●●●●	●●●●	●●●●	THE LAST TEMPTATION OF CHRIST von Martin Scorsese
●●	–	●●●			●●	LESS THAN ZERO *(Unter Null)* von Marek Kaniewska
●●	○	●●●	●●●	●●	–	LIGHT OF DAY von Paul Schrader
	●	●	●●		●●	THE LOST BOYS von Joel Schumacher
●●●	●●	●●●		●●	●●●	MADE IN HEAVEN von Alan Rudolph
●			†		●	DER MADONNA-MANN von Hans-Christoph Blumenberg
	●	●	○		●	A MAN IN LOVE von Diane Kurys

Premieren 1988

Michael Althen	Ulrich von Berg	Hans Schifferle	Claudius Seidl	Brigitte Desalm	Milan Pavlović	
●●	–	○●	–	●	†	man spricht deutsh von Hanns Christian Müller und Gerhard Polt
●●●	○○	●●	●●●●	●●	–	MARRIED TO THE MOB *(Die Mafiosi-Braut)* von Jonathan Demme
○○		○○	○○	○	○○	ME & HIM *(Ich und er)* von Doris Dörrie
●●●●		●●	●●●●			MÉLO von Alain Resnais
●●●	○		●●●	●●●	●●●	MIDNIGHT RUN *(Fünf Tage bis Mitternacht)* von Martin Brest
	○				●	DAS MIKROSKOP von Rudolf Thome
●●		●	●●●	●●●	●●●	THE MILAGRO BEANFIELD WAR *(Milagro)* von Robert Redford
●●●●	○		●●●	●●●	●●●	MOONSTRUCK *(Mondsüchtig)* von Norman Jewison
●●●●	●●●●	●●●	●●●	●●	●	NEAR DARK *(Die Nacht hat ihren Preis)* von Kathryn Bigelow
○	–	●●●			●	A NIGHTMARE ON ELM STREET 3: DREAM WARRIORS von Chuck Russell
			●		○	NO MAN'S LAND *(Tatort 911)* von Peter Werner
●●●	–	●●	●●	●●●	●●●	NO WAY OUT von Roger Donaldson
●			●●	●●	●	NUTS von Martin Ritt
			●●●	●●●	●●●●	OCI CIORNIE *(Schwarze Augen)* von Nikita Mikhalkov
●●			●		●	OFELAS *(Pathfinder)* von Mikkel Gaup
●	○	●		●	●	OFF LIMITS *(Saigon)* von Christopher Crowe
	●●	○●	○		○	ÖDIPUSSI von Loriot
●●		†	–	†	○	OS CANNIBAIS *(Die Kannibalen)* von Manoel de Oliveira
			●●		●●	OVERBOARD *(Ein Goldfisch fällt ins Wasser)* von Garry Marshall
●		●	○	○	○	PASCALI'S ISLAND *(Die vergessene Insel)* von James Dearden
●●●	●●●	●●●		○	–	PATTY HEARST von Paul Schrader
			○	●	○	PAURA E AMORE *(Fürchten und Lieben)* von Margarethe von Trotta
●●	●●●		●●	●●	●●	PLANES, TRAINS & AUTOMOBILES *(Ein Ticket für zwei)* von John Hughes
●	●●●			●●●	●●	POUSSIERE D'ANGE *(Engel aus Staub)* von Edouard Niermans
		○○	○○	–	○	POWAQQATSI von Godfrey Reggio
●●	○	●●			●	THE PRESIDIO von Peter Hyams
●●		●●●	●	–	○○○	PRINCE OF DARKNESS *(Die Fürsten der Dunkelheit)* von John Carpenter
●●				●	●	THE PRINCESS BRIDE *(Die Braut des Prinzen)* von Rob Reiner
	○	●	○●		–	RAMBO III von Peter MacDonald
				●	●●	RAW *(Eddie Murphy Raw)* von Robert Townsend
●●●	–	○●	●●	–	–	RED HEAT von Walter Hill
●●●	●●●	●●●	●●●	●●●	●●●	ROBOCOP von Paul Verhoeven
○	●	●●			●	THE RUNNING MAN von Paul Michael Glaser
●●●●	○	●●●●	●●●	●●●	●●●	RUNNING ON EMPTY *(Der Weg ins Ungewisse)* von Sidney Lumet
●		●	○●	●●	●●	SCROOGED *(Die Geister, die ich rief)* von Richard Donner
		●		–	–	SEPTEMBER von Woody Allen
●●	○	●●●●		○	○○	THE SERPENT AND THE RAINBOW *(Schlange im Regenbogen)* von Wes Craven
●●		○○	●			THE SEVENTH SIGN *(Das siebte Zeichen)* von Carl Schultz
	–	●●		○	●	SHAKEDOWN *(Bluejean Cop)* von James Glickenhaus
●●●	○	●●	●●●	●●	●●●	SHOOTTO KILL *(Mörderischer Vorsprung)* von Roger Spottiswoode
●●●	○○	●	●●●	–	○	THE SICILIAN *(Der Sizilianer)* von Michael Cimino
		●●			●●	SIGN O' THE TIMES von Prince
●●	●	●●●	○	●●	●●	SLAM DANCE von Wayne Wang
●●●●		●●	●●●●	●	●●●	SOMEONE TO WATCH OVER ME *(Der Mann im Hintergrund)* von Ridley Scott
●●●●	●	●●	●●●●	●	●	STAKEOUT *(Die Nacht hat viele Augen)* von John Badham
●●●	○	○●		●●	●●	STORMY MONDAY von Mike Figgis
–	●	●●●	●●●●	●	●	SUNSET von Blake Edwards
		●		○	–	SUPERMAN IV von Sidney J. Furie
●●	●		●●●	●	●●	SUR *(Süden)* von Fernando Solanas
●●	–	●●●	●●	●●	●●	SUSPECT *(Unter Verdacht)* von Peter Yates
○		○○	–		○	SWITCHING CHANNELS *(Eine Frau steht ihren Mann)* von Ted Kotcheff
		●	●		●	THREE MEN AND A BABY *(Noch 3 Männer, noch ein Baby)* von Leonard Nimoy
●●					●	THROW MOMMA FROM THE TRAIN von Danny de Vito
●●●	●●●●	●●●	●●●●	–	●●●●	TUCKER von Francis Ford Coppola
●●●●	○●	●●●	●●●	●●	●●●	THE UNBEARABLE LIGHTNESS OF BEING von Philip Kaufman
●●●		○	●●	●●	●●	DIE VENUSFALLE von Robert van Ackeren
				●	●	VIBES *(Auf gleicher Welle)* von Ken Kwapis
●	○			●●	●●	LA VIE EST UN LONG FLEUVE TRANQUILLE von Etienne Chatiliez
●●●	●	●	●●●●	●●	●●●	WALL STREET von Oliver Stone
–		●	○		†	WHITE MISCHIEF *(Die letzten Tage in Kenya)* von Michael Radford
●●●	●●●	●●		●●●	●●●	WHO FRAMED ROGER RABBIT von Robert A. Zemeckis
●			●	●●	●●	WILLOW von Ron Howard
●●●	●●		●		●	WISH YOU WERE HERE von David Leland
●●	○	●	●●	●●	●●	A WORLD APART *(Zwei Welten)* von Chris Menges
●●		●	●	●	●	YASEMIN von Hark Bohm

Erklärungen:
●●●●● = außerordentliches Meisterwerk; ●●●● = meisterlich; ●●● = herausragend; ●● = sehenswert; ● = annehmbar; ○● = zwiespältig; – = enttäuschend; ○ = langweilig; ○○ = bodenlos; † = hat der Bewerter sich erspart

Im Kino:

MISSISSIPPI BURNING: Alles Holzhaltige brennt

Mississippi Burning

Regie: Alan Parker. **Buch:** Chris Gerlomo. **Darsteller:** Gene Hackman, Willem Dafoe, Frances McDormand, Brad Dourif, Lee Ermey. **Start:** 23. März.

Wie weit darf ein politischer Film gehen, um seine *message* an den Mann zu bringen? Was muß ein Film über Rassismus zeigen, um Haltungen klarzumachen? Wahrscheinlich gehört ein guter politischer Film zum Schwierigsten, was man im Kino angehen kann. Gerade wenn die Geschehnisse in der Vergangenheit liegen, sollte der Zuschauer zumindest halbwegs informiert sein. Daher resultieren auch die Probleme des politischen Films: Was uns die Filme sagen wollen, ist meist früh oder schon vorher klar, und die bloße Bestätigung einer Tatsache, einer Haltung befriedigt höchstens diejenigen, die nur das sehen wollen, was sie schon wissen. Die Überraschung muß deshalb darin liegen, *wie* über etwas erzählt wird. Der gute politische Film ist immer auch ein Genrefilm: Ein Krimi (wie THE PARALLAX VIEW), eine Detektivgeschichte (unter Journalisten: ALL THE PRESIDENT'S MEN; unter Detektiven: CHINATOWN) oder, zumindest zu einem Teil, eine Komödie (Z). Je weniger der Film Vorurteile bestätigt, je unauffälliger die *message* versteckt ist, desto subtiler funktioniert die Politik des Films. Und es ist ja auch verlogen, wenn jemand mit oder von einem Film behauptet, er könne die Welt verändern.

MISSISSIPPI BURNING ist ein Unterhaltungsfilm mit einem politischen Thema. Der Film spielt im Süden Amerikas, in einer Zeit, da die Rassenkämpfe nicht mehr offen ausgetragen werden, sondern im Schutze der Dunkelheit und Verkleidung einer Maske. Der Ku-Klux-Klan rüstet zur Offensive, und je kleiner das Dorf ist, desto perfekter können die Männer ihr Doppelleben zwischen Gewalt und Bürgertum führen.

Dann aber zieht das FBI in die Stadt ein: Drei junge Aktivisten, einen Schwarzen und zwei Weiße, hatte der Ku-Klux-Klan umgebracht, mit eiskalten Schüssen gelyncht. Die Ortspolizei weiß davon, war sogar daran beteiligt. Aber die Gemeinde ist verschworen, und die Schwarzen wagen sich nicht zu sprechen, weil die Büsche Ohren haben und der Ku-Klux-Klan keine Skrupel kennt. Hunderte von FBI-Männern rücken an, um einen Sumpf zu durchsuchen, aber nur einer, Gene Hackman, weiß, wie man mit den Südstaatlern umgehen muß. Er kommt aus der Gegend, war geflüchtet in die liberale Großstadt. Er weiß, wie man mit den Leuten umgehen muß, er weiß, wo er die Informationen herbekommen kann, aber sein Boß, ein junger Bürohengst (Willem Dafoe), vertraut seiner bürokratischen Methode.

Alan Parker hat seinen Spaß daran, zu zeigen, wie die FBI-Männer ihre feinen Anzüge versauen, wenn sie durch den Sumpf waten, wie lächerlich sie aussehen, wenn sie im weißen Hemd nach den Leichen suchen. Parkers Held ist Hackman, und dessen Methoden sind es, die Parker als die einzig wahren inszeniert. Die Methoden, das sind die des Ku-Klux-Klan: drohen, drohen und nochmals drohen. Hackman geht in eine Bar, die nur Ku-Klux-Klan-Mitglieder besuchen, tut erst galant und geht dann, wie man es von ihm nicht anders erwartet, grinsend und drohend einem Widerling an die Eier; er läßt den schwächsten aller KKK-Kriminellen von seinen FBI-Männern, die sich als KKK-Männer verkleiden, an einem Strick aufhängen, um ihm vorzugaukeln, daß seine Partner auch ihn auslöschen würden, wenn er singen würde – und daß ihn nur das FBI schützen kann; Hackman rasiert den Sheriff, ganz trocken und sehr naß; und er schickt einen Schwarzen los, um den KKK-Boß zu fangen und ihm mit einer Rasierklinge zu drohen, die Weichteile aufzuschlitzen.

Hackman ist wie geschaffen für diesen Part, er hat ihn ja auch, leicht (aber entscheidend) variiert, in den FRENCH CONNECTION-Filmen bereits vorweggenommen. Auch Popeye Doyle ging über die Grenzen der Legalität hinaus, und in John Frankenheimers rabenschwarzem zweiten Teil gab es für ihn am Ende keine andere Chance als kaltblütigen Mord. Doch während einem bei Frankenheimer schwarz vor Augen wurde, sind die *„Auge um Auge"*-Szenen bei Parker Höhepunkte der Perversion, immer gut für ein paar Lacher und begeisterte Beipflichtung aus dem Publikum.

Parker versteht MISSISSIPPI BURNING als Thriller, aber zu einem Thriller gehört ein Spannungsbogen, und die hat der Film nicht: Er kennt nur Höhepunkte, und selbst in den leisen Momenten (wenn Frances McDormand auftritt) hat der Film keine Ruhe, steuert schon weiter auf eine neue Eskalation. Immer wieder bereitet die Musik mit dumpf pulsierenden Baßläufen den Schock ein, immer wieder geht die Kamera so unbarmherzig nah ans Geschehen heran, daß man als Zuschauer keine Luft mehr bekommt, geschweige Distanz gewinnen kann. Parker läßt nicht locker, er gönnt dem Zuschauer keine Pause. Ein Tiefschlag folgt dem anderen. Und das ist es, was MISSISSIPPI BURNING so abstoßend macht: Er gewährt dem Zuschauer keinen Raum. Das mag bei Indiana Jones-Filmen reizvoll sein, bei vielschichtigen politischen Ereignissen aber ist es fatal. Parker zwingt dem Zuschauer seine Gedanken auf, doch die sind nie differenziert, sondern schematisch – dafür immer mit dem Holzhammer vorgetragen.

Es ist schon in Ordnung, wenn man eine Geschichte über Schwarze aus der Sicht von Weißen erzählt: die Irritation kann dadurch für die weißen Zuschauer nur größer werden. Doch sie müssen schon mehr sein als nur *puppies*. Es gibt keinen lebendigen Schwarzen in diesem Film, nur Lemuren. Sie sind Parker nur Mittel zum Zweck. Um den Zuschauer zu treffen, ist Parker nichts zu schade. Wenn der Ku-Klux-Klan kleine Jungen schlägt oder Häuser anzündet, ist das nur ein Teil von Parkers ausgeklügelter Attacke auf die Nerven des Zuschauers, ein Effekt wie fast alles in diesem Film, dem Beiläufigkeit und kleine Gesten völlig fremd sind. MISSISSIPPI BURNING ist ein Film über Haß, der nur über den Haß funktioniert, ein Film über Rassismus, der nur rassistische Gefühle weckt. Am Ende spürt man nur noch Haß auf die Südstaatler, da sind sie schon längst Ersatz geworden für die Türken in Parkers MIDNIGHT EXPRESS. MISSISSIPPI BURNING ist ganz unverkennbar das Werk des gleichen Regisseurs: *slick but sick*. Den Film vergißt man schnell, nicht aber seinen Erzählton. Er klebt an einem wie der Gestank von faulem Fisch.

Milan Pavlović

Jamie Lee Curtis

Ein Fisch namens Wanda

Regie: Charles Crichton. **Buch:** John Cleese (nach einer Story von Cleese & Crichton). **Darsteller:** John Cleese, Jamie Lee Curtis, Kevin Kline, Michael Palin. **Start:** 26. Januar.

Eine superausgelassene Komödie über Liebe, Freundschaft und Verrat – vor allem aber über die Liebe zum Verrat von Freunden. Was Jamie Lee Curtis, die in diesem Film so überraschend besetzt wurde, in ein ganz neues Licht rückt: Daß John Cleese, der Genius hinter dem Affenzahn, angekündigt hat, er werde sich auch für seinen nächsten Film mit Jamie und den anderen hinsetzen, sich besaufen und eine Story zusammenblödeln. So habe er die Arbeit am FISH genossen. Jamie unter diesen Männern, die alle eher kreativ als attraktiv erscheinen, das ist schon eine aparte Vorstellung, die sehr für sie spricht. Die aber auch die Einbildung unterstützt, wonach sie im Grunde immer noch eine dieser amerikanischen Studentinnen ist, die in Europa nach *education* suchen und dabei immer vorauszusetzen scheinen, daß all die Männer, mit denen sie sich ganz unschuldig umgeben, auch an nichts anderem interessiert sind. Den Eindruck haben zumindest die Männer, weil der WASP-Appeal in der Theorie prüde ist. Bis sie erkennen müssen, daß er in der Praxis die reinsten Sauereien verspricht. Und sie fallen so lange auf ihre schüchterne Zurückhaltung herein, bis sich Jamie über sie beugt, während sie am Computer sitzen, und ungeniert eintippt: *Wanna Fuck*? Womit sie die allersimpelsten und also allerheftigsten Phantasien, geradewegs am Schwanz packt: *perfect!*

Perfekt wie ein Fisch. In dieser begeisternd glitschigen Komödie spielt Jamie Lee Curtis das auch alles voll aus. Dem spießigen britischen Rechtsanwalt spielt sie die amerikanische Studentin mit Erfolg vor, in einem Jeanskostüm, das eng genug ist, um Brüste zu betonen, die man sonst niemals wahrgenommen hätte. Im Kampf der vier Gauner um die Beute eines Juwelendiebstahls hat sie dadurch immer die Nase vorn – wer könnte es ihr verdenken? Da können selbst Nietzsche und Ehefrauen nichts ausrichten. Im Wege steht ihr dabei lediglich eine gewisse erotische Schwäche für Italienisch und Russisch, ein lustvolles Faible fürs Bi- und Multilinguale. Und das ist natürlich auch schon wieder die reinste Sauerei!

Michael Althen

Young Guns

Regisseur: Christopher Cain. **Drehbuch:** John Fusco. **Darsteller:** Emilio Estevez, Kiefer Sutherland, Von Diamond PHillips, Charlie Sheen, Jack Palance, Terence Stamp. **Start:** 2. Februar.

Henry McCarty, Kid Antrim, Billy Bonney: The Kid. Die prototypische von allen amerikanischen Verweigerungen, Umkehrung aller „rags to riches"-Seifenblasen: vom Outsider zum Outlaw. Killer und folkloristischer Held gegen die Geschichtsforschung. Billy the Kid, kein Lügenmaul wie Wyatt Earp und kein verhinderter Rebell wie Jesse James. Ein unsozialisierbarer Nichtsnutz, Geburt und Tod weitgehend im Dunkeln, ewiger Stoff für Legenden. *„How are you treating the Kid?" – „Why, as a hero. How is it you ask?"*, beginnt das Vorwort von Jon Tuskas materialreicher Studie, Biografie & Bibliografie, *Facts & Fiction*. Hunderte Quellen wertet er aus, *„wie es gewesen ist"* will er, Ranke zitierend, wissen. Aber der Kid bleibt ein Held. *„Nobody's gonna ever touch the Kid again"*, 15 Jahre lang respektierte Hollywood Pekinpahs Drohung. Und jetzt? Ein gewisser Christopher Cain will auch wissen, *„wie es gewesen ist"* und zieht nach Cerillos, New Mexico, um eine neue Generation von Kinogängern an den Western zu gewöhnen. Es wird wild geritten und schnell gezogen. Es gibt viel zu sehen, eigentlich alles, was dazugehört. Aber es fügt sich zu nichts Größerem, Erhabenerem oder Bewegenderem zusammen als der Summe eben dieser Einzelteile, denen man das Attribut „routiniert" zu lange vorenthalten mußte. Noch die rasanteste Bewegung und die dynamischste Aktion signalisiert dieses forcierte *„Sieh her, das können wir auch"*, das Ausgestellte und Selbstzweckhaft. Lincoln County, das der alte General Sherman noch 1874 (nachdem es schon fast 30 Jahre zum Territorium der USA gehörte) als *„not worth the cost of defense"* abgeschrieben hatte, ist für den Regisseur dieser Tage nur noch pittoreske Kulisse für zünftiges Remmidemmi. Soll man es ihm vorwerfen? Könnte es überhaupt anders sein? Nein, das Lakonische des Western ist wohl doch mit Peckinpah untergegangen. Die Estevez-Rotzbuben und der kleine Sutherland geben sich alle Mühe, und man sieht, daß sie gut gedrillt worden sind. *„The mild bunch"* hat sie ein englisches Magazin sehr treffend genannt. Jack Palance ist alt geworden, auch das kann man sehen. Jedem, der sich in diesen Tagen an das einzige Genre wagt, das nur dem Kino gehört, sollten grundsätzlich unsere Sympathien gehören. Aber warum für dieses Vorhaben gleich den Kid bemühen?

Ulrich von Berg

Almodovors Film ist wie sein Cocktail: Scharf und einschläfernd zugleich.

Frauen am Rande eines Nervenzusammenbruchs

Regie: Pedro Almodovar. **Buch:** Almodovar. **Darsteller:** Carmen Maura. **Start:** 23. Februar.

Seit es das Werbefernsehen gibt, wirken die Geschichten, die das Leben schrieb, ziemlich unrealistisch. Heutzutage schreiben Waschmittel die Geschichten vor, und diese Stories handeln weniger von der Reinheit des Herzens als vielmehr von der Reinheit der Wäsche. *Grün ist die Heide* oder *Rot ist die Liebe*: Für solche Filme ist die Zeit vorbei. Das Motto für moderne Schnulzen heißt: Weiß ist die Weste.

Pepa (Carmen Mauro) kennt sich aus in diesen Dingen: Sie ist der Star der spanischen Seifenopfer. Jeden Abend zur besten Sendezeit wäscht sie schmutzige Wäsche. Diese Rolle wird sie auch in ihrer Freizeit nicht los, da hilft kein Duschen und kein Schminken. Denn Pepa ahnt, deutlicher als alle anderen, daß das Leben nur die Fortsetzung der Seifenoper mit anderen Mitteln ist: Nie war die weiße Weste so wichtig wie heute. Pepa aber sieht schwarz: Ihr Job kotzt sie an, ihr Liebhaber ist ein Schwein, ihre beste Freundin eine Nervensäge. Wenn Pepa morgens aufwacht, ist sie schweißgebadet. Tagsüber gibt sie sich gereizt, nervös und schlecht gelaunt. Nachts können ihr nicht einmal Schlaftabletten helfen. Ihr nächster Nervenzusammenbruch ist nur noch eine Frage der Zeit.

Wahnsinn und Genie liegen nahe beisamenn, das weiß auch Pedro Almodovar, der als die größte Hoffnung unter Spaniens jungen Regisseuren gilt. Seine Konsequenz: Almodovar zeigt auf der Leinwand die Wahnsinnigen – und inszeniert sich selber als Genie. Ein genialer Trick: Die spanische Jugend himmelt Almodovar an, und einen *„Felix"* hat er auch schon gewonnen.

Aber ein Trick bleibt ein Trick: Almodovar ist kein Genie, nur begabt. *Frauen am Rande des Nervenzusammenbruchs* ist konstruiert wie eine gehobene Boulevardkomödie und gefilmt wie ein anspruchsvolles Fernsehspiel. Immerhin, das Thema „Seifenopfer" hat Almodovar sehr ernst genommen: Seine Bilder sind porentief rein, seine Helden sind ein bißchen glitschig. Umweltschützern kann der Film ohne Bedenken empfohlen werden: Almodovar ist ein Schaumschläger, hat aber Treibgas nicht nötig.

Claudius Seidl

Betrayed

Regie: Constantin Costa-Gavras. **Buch:** Joe Esterhas. **Darsteller:** Debra Winger, Tom Berenger. **Start:** 23. Februar

Der Film fängt da an, wo Oliver Stones TALK RADIO aufhört, mit dem Mord an einem jüdischen Radioprovocateur, und er benutzt Konstruktionen, durch die auch PATTY getrieben wurde, die erzwungene Beteiligung an einem Bankraub. Der Film bohrt auf diesen Stellen, wo die Nerven Amerikas freiliegen, wie auf einem faulen Zahn.

Ein Stück Anti-Americana mit *Everybody's All-Americaine*, mit Debra Winger als *Combine Girl* aus Texas. Auf einem Mähdrescher sieht man sie am Anfang, mit Baseballmütze und hochgekrempelten Ärmeln und einer kühlen Ruhe, die nicht recht zu ihrer Erscheinung zu passen scheint. Tatsächlich stimmt nichts an dieser Idylle aus Sonne, Heu und süßem hochgestecktem Haar. Debra spioniert fürs FBI, will über den Farmer Tom Berenger eine Gruppe von Neofaschisten infiltrieren und ausspionieren. Debra verliebt sich dem Verdacht zum Trotz in den verwitweten Tom, der ihr so gerade und aufrichtig in die Augen blicken kann. Er ist die Art Mann, an dem ein Country Girl im Normalfall, ein Combine Girl im Idealfall und Debra Winger im schlimmsten Fall hängen bleibt. Als Zuschauer ist man nicht glücklich über diese Verbindung, auch wenn es eine Menge Barbecues und verstohlene Küsse in der Scheune gibt. Während ein Feuerwerk die Abenddämmerung überzieht, umarmen sich Tom und Debra unter den bunten Lampen eines Vergnügungsparks, und man weiß inmitten der glasklaren Ruhe der Szene, daß jetzt die Sonne untergehen und es Zeit wird, sich einen Pullover überzuziehen. Die Nacht wird kühl werden. Denn tatsächlich hat Debras Herz gelogen: Berenger nimmt Teil an einer makabren nächtlichen Jagd. Feixend und lachelnd wie bei einem fröhlichen Ausflug versammelt sich die Gruppe dieser Neo-KKKler und schickt einen Schwarzen mit zehn Schuß Munition und ein paar Metern Vorsprung ins Unterholz, um ihn dann mit Hunden und Gewehren zu Tode zu hetzen. Als Verlobungsgeschenk bietet Berenger der angeekelten Debra Winger den Gnadenschuß an. Man muß nicht weitererzählen, um zu erklären, daß der Film von dem Moment an tot ist, Von dem Schock erholt man sich nicht mehr. Daß Costa-Gavras die Geschichte von Haß und Verachtung wie eine Liebesgeschichte erzählt, das macht den Zuschauer besonders fertig. Aus dieser Falle können sich die Schauspieler nicht mehr befreien. Selbst Debras entzückendste Sommersprossen verblassen auf einmal. BETRAYED ist kein Thriller, sondern ein Chiller. Dem Kameramann Patrick Blossier gelingen dabei einige gespenstische Bilder, die die fatalen Verstrickungen der Konstruktion auf eine andere Ebene transportieren, aber auch er kommt nicht gegen den vernichtenden Sog der Geschichte an.

Michael Althen

BETRAYED: Debra Winger & Tom Berenger

„. . . ein perfekter Kreislaufstimulator." (Cinema)
„Eine ironisch pointierte, lebhafte Komödie." (FAZ)

UND WER IST SCHULD AN DIESEM CHAOS?
NATÜRLICH EIN MANN!

FRAUEN am Rande des NERVENZUSAMMENBRUCHS

EUROPÄISCHER FILMPREIS:
BESTER JUNGER FILM
BESTE HAUPTDARSTELLERIN (CARMEN MAURA)
Venedig 88

"Bestes Drehbuch"
SILBERNER CIAK PREIS FÜR CARMEN MAURA
TORONTO: PUBLIKUMSPREIS
NEW YORKER KRITIKERPREIS: BESTER AUSLÄNDISCHER FILM
D. W. GRIFFITH AWARD BESTER AUSLÄNDISCHER FILM

Carmen Maura · Antonio Banderas · Julieta Serrano
María Barranco · Rossy de Palma · Guillermo Montesinos · Kiti Manver · Chus Lampreave · Yayo Calvo · Loles León · Angel de Andrés López
und die Mitarbeit von Fernando Guillén · Kostümdesign: José M.ª de Cossío · Sound: Guilles Ortión · Produktionschef: Ester García · Schnitt: José Salcedo
Musik: Bernardo Bonezzi · Kamera: José Luis Alcaine · Associate Producer: Antonio Lloréns · Executive Producer: Agustín Almodóvar · Produktion: EL DESEO, S. A.
Buch und Regie: Pedro Almodóvar ©1988 ORION Pictures Corp. Alle Rechte vorbehalten Im Verleih der Twentieth Century Fox of Germany

ein Film von ALMODOVAR

Ab 23. Februar im Kino

Angeklagt

Regie: Jonathan Kaplan. **Buch:** Tom Topor. **Darsteller:** Jodie Foster, Kelly McGillis. **Start:** 23. Februar

Als wir darüber nachdachten, wer wie über diesen Film schreiben sollte, fiel uns dieser Text aus der AZ in die Hände:

> *Coburg – Mildes Urteil im Coburger Würfelbecher-Prozeß. Obwohl der Richter die Tat als „widerlich" charakterisierte, wurde die öffentliche Vergewaltigung einer 29jährigen jetzt als „minder schwere" Tat bestraft. Das abscheuliche Verbrechen hatte vor einem Jahr weit über Coburg hinaus Aufsehen erregt. Bereits angetrunken hatte die Frau am 23. Februar den „Würfelbecher", das Vereinslokal des Motorrad-Clubs „Black Windows" betreten. Dort wurde sie im Lauf des Abends regelrecht „abgefüllt". In sexuell aufgeheizter Atmosphäre kam es dann zu der unvorstellbaren Tat: Mitten im Lokal wurde die Frau unter den Anfeuerungsrufen der Gäste vom Wirt auf einem Tisch vergewaltigt und später noch mit Schlägen und Fußtritten traktiert. Das Opfer ließ alles apathisch über sich ergehen. Der 28jährige Angeklagte und ein Mittäter brachten die Frau ins Auto und warfen sie in spärlicher Bekleidung im Wald aus dem Wagen. Bei Temperaturen unter Null schleppte sie sich noch zweieinhalb Kilometer zum nächsten Haus. „Schweren Herzens" sprach Richter Eberhard Ludwig das Urteil. Wegen des Alkohols und der „Anmache" seien die Angeklagten nicht voll zurechnungsfähig gewesen. Die Strafen: viereinhalb Jahre für den Haupttäter und zwei Jahre und neun Monate für einen Mittäter. Die Anklage forderte sieben und vier Jahre. Ein Beteiligter erhielt 15 Monate auf Bewährung.*

Mehr wäre uns zu THE ACCUSED auch nicht eingefallen. Bleibt nur die Frage: imitiert nun das Kino das Leben – oder umgekehrt?

THE ACCUSED: Was ist wahrer? Das Leben oder die Fiktion?

Die Waffen der Frau

Regie: Mike Nichols. **Buch:** Kevin Wade. **Darsteller:** Melanie Griffith, Harrison Ford, Sigourney Weaver, Joan Cusack, Alec Baldwin. **Start:** 9. März

The secret of my success: Der Aufstieg und die fließenden Grenzen, die dabei überwunden werden, haben Michael Ballhaus' Kamera naturgemäß beflügelt. So wie sie anfangs langsam um die Freiheitsstatue auf eine Fähre von Staten Island herniedersinkt, so schwingt sie sich am Schluß auch wieder davon: *A face in the crowd*, das Land der unbegrenzten Möglichkeiten als Bild von einer Bienenwabe unter tausenden, denen dieselben Chancen gewährt werden, in tausend anderen Filmen. Aber dieser Film gehört Melanie Griffith allein, der milchigen Blonden, der man in jedem Moment in die Gründe ihrer Seele schauen kann. Ein Mädchen, dessen Augen jede Verletzung spiegeln, und das genügend Instinkt besitzt, um an ihrer Vielzahl nicht zu verzweifeln. Die Rollen, die sie gespielt hat, bieten gleichzeitig imer eine perfekte Folie für die Vergangenheit ihrer FIgur: Das BODY DOUBLE mit dem himmlischen Körper, der aggressiv *Relax* fordert. Die Lulu, die SOMETHING WILD ist, mit schwarzer Perücke harmlosen Jungs nicht nur auf den Nerven herumreitet und doch nur will, daß man sie liebt. Die Amerikanerin, die an einem STORMY MONDAY in Newcastle hektisch Einkäufe erledigt und nur darauf wartet, daß einer sagt: *Kiss me, Kate*. Lauter Geschichten von Sex und Träumen, für die man sie mit Freuden voll und ganz verantwortlich machte, um so mehr, als ihre Biographie nichts verrät, um die düsteren Befürchtungen zu verscheuchen: Heirat mit Don Johnson, Kind mit Steven Bauer, Drogen, Alkohol, Entziehungen. Eine Karriere, die jederzeit Gefahr lief, nie stattzufinden. Weil man ihr das immer anrechnet, scheint sie mit ihrem Spiel immer am Rande des Abgrundes zu balancieren. Man hofft mit ihr, daß sie die Kurve kratzt. Das macht sie transparent für unsere Einbildungen. Mit ihrer Haut, die leicht errötet, und dem Körper, der nicht von den Konturen, sondern von der Lust lebt, kann sie so verloren wirken, das macht sie schon sehr begehrenswert. Und mehr als bei anderen rechnet man sich bei ihr Chancen aus.

Tess McGill, das WORKING GIRL, fängt an als aufgemotzte Sekretärin aus Staten Island, landet später bei der *Rich Bitch* Sigourney Weaver und wird HER GIRL FRIDAY, ihr Mädchen für alle Fälle. Als Sigourney, die in diesem Film ihren *Sex Appeal* völlig ruiniert, später durch einen Beinbruch beim Skifahren aufgehalten wird, beginnt die Cinderella-Story. Von der Chefin leiht sich McGill die Kleider, die Stimme, die Geschäftsverbindungen und den Liebhaber. Und macht sich keine Gedanken darüber, wie sie das alles zurückzahlen soll. Sie hat Ideen und einen Instinkt für Zahlen, den sie ganz charmant an den Mann zu bringen versteht. Aber noch charmanter sind ihre Szenen, wenn sie mit ihrer unsicheren, bezaubernd brüchigen Kleinmädchenstimme am Telefon den kühlen und geschäftigen Klang von Sigourney Weaver nachzumachen versucht; oder wenn sie im Abendkleid und gestylter Coiffure beim Cocktail auftaucht und schon nach dem ersten Tequila mit Harrison Ford ihre guten Vorsätze fahren läßt: *„I have a mind for business, and a bod for sin."* Den letzten Teil des Satzes trägt sie wie eine Tätowierung mit sich, immer und überall. Und man kann ihr dafür nicht böse sein. *Michael Althen*

WORKING GIRL: Ein Paar wie in den klassischen Komödien der Vierziger Jahre

Sehenswerte Premieren

„Die Unzertrennlichen" von David Cronenberg (9.2.); **„Ein Fisch namens Wanda"** von Charles Crichton (26.1.); **„Rain Man"** von Barry Levinson (16.3.); **„Die Waffen der Frau"** von Mike Nichols (9.3.); **„Tequila Sunrise"** von Robert Towne (23.3.); **„Talk Radio"** von Oliver Stone; **„Eine Frauensache"** von Claude Chabrol (26.1.); **„Wo, bitte, geht's zum Knast?"** von David Mamet (9.2.); **„Winter People"** von Ted Kotcheff (19.1.); **„Verraten"** von Constantin Costa-Gavras (23.2.); **„Cocktail"** von Roger Donaldson (12.1.); **„Die Leserin"** von Michel Deville (9.2.); **„Eine andere Frau"** von Woody Allen (23.3.); **„Der Affe im Menschen"** von George A. Romero (23.2.); **„D.O.A. – Bei Ankunft Mord"** von Rocky Morton und Annabel Jenkel (13.4.); **„A Cry in the Dark"** von Fred Schepisi (23.2.)

Magazin

Vorspann

Fürwahr, das neue Jahr beginnt auf einem hohen Niveau: mit dem neuen Film von David Cronenberg, der zur Zeit wohl der radikalste und neben Martin Scorsese der konsequenteste Autorenfilmer des amerikanischen Kinos ist. Scorsese selbst hat über Cronenberg geschrieben: „Ich denke viel über Cronenbergs Filme nach. Ich wünschte, ich würde nicht. Ich bin auf seine neuen Filme gespannt. Ich wünschte, ich wäre es nicht." So wie Cronenbergs Filme über das Horror-Genre hinausgehen, so überschreiten sie Geschmacksgrenzen. Sie sind meistens blutig und immer kompromißlos, tragisch und ausweglos. Aber man muß Cronenbergs Filme nicht mögen (bei manchen Filmen scheint das ohnehin unmöglich), um nicht doch ihre Qualitäten zu erkennen. Cronenbergs Filme sind in ihrer Mischung von Unterhaltung und Philosophie einzigartig. Lassen Sie sich anläßlich DEAD RINGERS nicht vormachen, Cronenberg habe mit diesem Film neue Wege beschritten. Im Gegenteil: Das, was in DEAD RINGERS geschieht, ist die nahtlose Fortsetzung von Cronenbergs vorangegangenen Filmen. (So wie THE LAST TEMPTATION OF CHRIST eine absolut schlüssige Fortführung, wenn nicht gar der Höhepunkt von Martin Scorseses Werk war.) Einen Teil dieser Verbindungen und die Vielschichtigkeit von Cronenbergs Werk herauszuarbeiten war unser Ziel für diese Ausgabe.

Fotonachweis
Viele David Cronenberg-Fotos wurden uns von Robert Fischer (RF) zur Verfügung gestellt. Ein paar Motive stammen aus dem Buch The Shape of Rage (SoR). Einige andere Fotos stammen aus dem Fotoarchiv des Kölner Stadt-Anzeiger (KStA). Die Zeitungsanzeigen sind der *New York Times* und *Premiere* entnommen. Die Ankündigung zu TOTAL RECALL stammt aus einer *Carolco*-Broschüre.
THE ACCIDENTAL TOURIST: Warner Bros.; THE BIG EASY: Col/Kuchenreuther; BIRD: WB; BROADCAST NEWS: Fox; THE BROOD: Mp/National Film Institute, LondoN; Cher: KStA; CRIMES OF THE FUTURE: SoR; DEAD RINGERS: Senator; THE DEAD ZONE: Neue Constantin/Mp/RF/NFI; DIE HARD: Fox; A FISH CALLED WANDA: MGM/UIF; THE FLY: Fox/RF; GOOD MORNING, VIETNAM: BV/WB; Steffi Graf: dpa; INDIANA JONES AND THE LAST CRUSADE: Paramount; HOUSEKEEPING: Col/Mp; KOMMISSAR: KStA; THE LAST TEMPTATION OF CHRIST: Universal/UIP; THE LONG GRAY LINE: KStA; MARNIE: KStA; MARRIED TO THE MOB: Orion/Fox; MIDNIGHT RUN: Universal/UIP; MISSISSIPPI BURNING: Orion/Fox; MUJERES AL BORDE DE UN ATTAQOS DE NERVIOS: Orion/Fox; THE PARASITE MURDERS: Stiftung Deutsche Kinemathek/RF/SoR/KStA; RABID: Mp/SoR; RAIN MAN: UA/UIP; RAMBO III: Tri-Star/Jugendfilm/KStA; Jacques Rivette: WDR; RUNNING ON EMPTY: Warner/Col/KStA; SCANNERS: Neue Constantin/RF; TEQUILA SUNRISE: WB; TUCKER: Paramount/UIP; TWO LANE BLACKTOP: WDR/KStA; VIDEODROME: Mp/National Film Institute, London/Uwe Wiedleroither; WHO FRAMED ROGER RABBIT: Buena Vista/WB

RAIN MAN

MISSISSIPPI BURNING

THE ACCIDENTAL TOURIST

DANGEROUS LIAISONS

A WORLD APART

Oscars:

Wir nominieren für die Oscars
Einige furchtlose Voraussagen

Der Oscar ist eine Witzfigur – und trotzdem nehmen ihn alle ernst: Die meisten Schauspieler und Regisseure kennen nichts anderes, die Branche richtet sich in ihren Jahresplanungen nach den Regeln, die Kritiker rümpfen die Nasen und gehen dann doch auf ihn ein, und die Fans lästern über Nominierungen und Preisträger, schließen aber doch jedes Jahr Wetten ab.
Dabei ist es meistens keine große Frage, wer den Oscar bekommt. Es gibt klare Favoriten spätestens nach der Bekanntgabe der Nominierungen, und am Abend der Verleihung sind die Wettquoten so niedrig wie zu keiner anderen Zeit. Weitaus interessanter ist deshalb im Grunde immer die Vorauswahl: wer wird berücksichtigt, wer nicht? Und warum? Wir haben die Nominierungen bis hin zu den Kameramännern einmal durchgespielt, und wir legen Wert darauf, unsere Spekulationen als Spiel zu verstehen. Mit dem nötigen Ernst, sicherlich, aber aus der Entfernung und der Unkenntnis mancher Weihnachtsfilme können sich Irrtümer ergeben, über die wir später einmal selber lachen könnten.

1988 ist kein einfaches Jahr. Es gibt keinen klaren Favoriten, keinen Film wie GANDHI, AMADEUS oder THE LAST EMPEROR, keine Filme, von denen man weiß, daß die Academy sie auszeichnen muß. Stattdessen gibt es in einigen Kategorien gleich zehn bis zwölf heiße Anwärter auf eine Nominierung. Und es gibt auch Filme, die von vornherein Handicaps haben: David Cronenbergs DEAD RINGERS und, auf andere Weise, Oliver Stones TALK RADIO sind zu radikal, zu pessimistisch. WORKING GIRL dagegen ist fast schon zu heiter, Mike Nichols' Komödie könnte zu dem Unglücksfilm werden, der BROADCAST NEWS im letzten Jahr war. Wegen THE LAST TEMPTATION OF CHRIST möchte niemand mehr einen neuen Streit entfachen, und zudem fanden jene, die den Film gegen die religiösen Eiferer verteidigten, ihn oft gar nicht so gut. Coppolas TUCKER, Hackfords EVERYBODY'S ALL AMERICAN, Fred Schepisis A CRY IN THE DARK und Sidney Lumets RUNNING ON EMPTY besitzen einfach den Makel, kein Publikum gefunden zu haben. Und GORILLAS IN THE MIST hat den Nachteil, daß er von Michael Apted inszeniert worden ist.

Und:

Mal so, mal so: Ein friedlicher Halbidiot mit Tick und ein smarter Schönling mit Hintergedanken. In einer schönen alten Limousine fahren sie durch die Vereinigten Staaten. Es geht darum: wie der Schönling den Idioten widerwillig bemuttert, um an sein Geld heranzukommen; wie ihn ein Mädchen deswegen verläßt; und darum, wie er sich der kompletten Unschuld des anderen auf Dauer nicht entziehen kann. Mit dem Tick des Idioten verdienen sie in Las Vegas genau das Geld, daß der Schönling braucht. Und am Ende sind sie Freunde und Brüder.

Das ist die Geschichte von Frank Tashlins HOLLYWOOD OR BUST mit Dean Martin und Jerry Lewis. Das ist die Geschichte von Barry Levinsons RAIN MAN mit Tom Cruise und Dustin Hoffman. Woran man schon sehen kann, woraus sich Levinsons Filme speisen. Auch wenn das nicht sein ureigenes Projekt ist und andere das Drehbuch verfaßt haben. Die Idee, ausgerechnet ein Tashlin-Remake zu drehen, paßt wunderbar zu ihm: denn das ist der Stoff, aus dem seine Klassiker sind.

Es geht um Freundschaft, Autos und Ticks. Eine Komödie auf Rädern, am besten umschrieben mit einem Wort: *Dynaflow*. Das steht auf der Buick-Limousine, diesem Fetisch des gestorbenen Vaters, der die ungleichen Brüder Tom Cruise und Dustin Hoffman verbindet. *Dynaflow*, das heißt bei Levinsons Lieblingscutter Stu Linder nicht unbedingt, daß der Film schnell und unmerklich geschnitten dahinfließt, sondern eher, daß der Schnitt durch Linders sehr eigentümliche additive Montage verschiedener Rhythmen und Einstellungsgrößen selbst da eine Dynamik besitzt, wo er scheinbar ganz ruhig dahinfließt. Zusammen mit John Seales sehr sanfter, aber selten zu eleganter Kamera gibt das diesen Look, dem zu erliegen man bei Levinson fast Hemmungen hat: jene beiläufige Gewähltheit, bei der man keine Fragen stellen mag. Dieser nostalgische Blick, der nie antiquiert wirkt und dennoch zeitliche Einordnungen erschwert, oder besser, unerheblich macht. Nichts muß man fragen bei Levinson, sich nur wohlfühlen in einer Welt, die von ihren unzähligen Möglichkeiten genauso lebt wie von ihren verpaßten Gelegenheiten, in der man sich freut, traurig zu sein. Nichts fragen zu wollen, das möchte man sich nur bei wenigen erlauben. Bei Levinson darf man. An seine Filme denkt man mit einer uneingestandenen Verliebtheit, die einen manchmal bei guten Freunden befällt: Freundschaft eben.

Am Anfang setzt ein roter italienischer Sportwagen vor der Skyline von L.A. zur Landung an. Räderlos schwebt er quer durchs Bild, ehe man begreift, daß es sich um einen Importwagen handelt, der durch einen Kran vom Schiff entladen wird. So wird der Zuschauer eingestimmt, denn so wird er sich bald selbst fühlen. Sanft schwebend, wie von beinahe unsichtbaren Drähten gehalten. Kurz danach sieht man Tom Cruise, der mit diesen Wägen handelt und das dazugehörige Gehabe an den Tag legt. Italienisch gekleidete, professionell parfümierte, viel zu selbstsicher charmante Wichtigtuerei. Scorsese konnte gut damit umgehen, und auch Levinson nutzt das für seine Geschichte. Filmkritiker werden für diese Qualitäten von Tom Cruise wieder blind sein, denn Cruise schaut aus, wie kein Filmkritiker je aussehen wird. Keiner mag ihn deshalb, das spricht eigentlich für ihn.

Natürlich ist Cruise trotzdem ein Arschloch. Im weiteren Verlauf erfährt er vom Tode seines Vaters, den er seit einem Streit nicht mehr gesehen hat, nimmt an der Beerdigung teil und erfährt vom Notar, daß er zwar den einstigen Stein des Anstoßes, den Buick, erbt, daß aber die drei Millionen, auf die er scharf war, an jemanden anderen gehen. Bis er herauskriegt, daß der andere sein Bruder ist, von dem er nichts wußte, weil man ihn früh in ein Heim gegeben hatte, bis es also so weit ist, verhält er sich auch seiner Freundin gegenüber, die er wie eine Geliebte behandelt, wie ein Arschloch. Er nimmt sie mit und redet auf der Fahrt kein Wort mit ihr, so daß man weiß, daß er an ihr hauptsächlich interessiert ist, weil sie gut aussieht und selbständig genug ist, um ihm nicht ständig auf der Pelle zu hocken. Sie ist aber auch modern und italienisch genug, um ihm das frei heraus zu sagen. Daß man auf diese Weise in kürzester Zeit für Valeria Golino eingenommen ist, dient dem Film bestens dazu, Tom Cruise noch unsympathischer zu machen. Das kommt RAIN MAN mächtig zugute.

Natürlich ist Dustin Hoffman der Bruder, ein Part, der perfekt alle Erwartungen übertrifft. Denn der Bruder ist Autist, ein geistig beschränkter, der völlig unfähig ist, mit der Außenwelt zu kommunizieren, zugleich aber erstaunliche geiste Fähigkeiten besitzt. Kopfnickend und vor sich hinmurmelnd tappst er durch den Film und treibt Cruise anfangs zur Weißglut. Mit gesenktem Kopf antwortet der kindliche autistische Greis völlig abwesend auf Fragen, deren Gehalt er sichtlich nicht erfaßt. Hilflos reagiert er auf die geringsten Veränderungen seiner Umwelt und zwingt auf diese Weise seinen ungeduldigen Bruder zu geduldiger Disziplin im Umgang mit ihm. Raymond und Charlie Babbitt, das trägt den Film wie von allein. Wie sie sich durch die amerikanische Landschaft tasten, wie sich Charlie langsam mit Raymonds vielfältigen Behinderungen arrangiert, und wie er nach und nach dessen erstaunliche Fähigkeiten erkennt, das ist trotz aller Vorhersehbarkeit spannend und witzig bis ins Detail.

Raymonds Talent, das ist für's Kino einer der simpelsten Zaubertricks, auf die man jederzeit gern hereinfällt. Am Abend vorher hat Charlie Raymond ein Telefonbuch in die Hand gedrückt, um ihn ruhigzustellen. Als sie am nächsten Tag im Cafe sitzen und Raymond den Namen der Bedienung sieht, nennt er ihr ihre Telefonnummer. Er habe sie aus dem Telefonbuch – er sei allerdings nur bis G gekommen. Als sie später eine Schachtel mit Zahnstochern fallenläßt, blickt Raymond kurz auf den Boden und sagt „246". Die Bedienung sagt, es seien aber 250 in der Schachtel. Dann sieht sie nach und stellt fest, daß tatsächlich noch vier Zahnstocher drinnengeblieben sind. Später beweist Raymond auch noch, daß er problemlos jede erdenkliche Kopfrechnung in Sekundenschnelle durchführen kann. Und – was bei Levinson natürlich das wichtigste ist – daß er alle verfügbaren Daten über Baseball im Kopf hat. Im Abspann bedankt sich Barry Levinson bei der Major Baseball League. Das war schon lange fällig. Auch wenn seine Lieblingsmannschaft, die *Baltimore Orioles*, in dieser Saison einen neuen Niederlagenrekord aufgestellt haben: 21 Spiele in Folge ohne Sieg.

Wer Levinsons andere Filme kennt, vor allem DINER, der muß diese Fähigkeit Raymonds natürlich für eine bizarre und etwas verschmitzte Variante von Eddies Besessenheit halten: Der wollte damals in DINER seine Freundin nur heiraten, wenn sie einen Test mit hundert Fragen zum Thema Football besteht. Raymond ist die gnadenlose Konsequenz von Levinsons bisherigen Figuren, Traum und Alptraum zugleich. Ihre Ticks werden hier zur geistigen Behinderung überzeichnet. Für RAIN MAN spielt das allerdings keine Rolle.

Die Reise der Babbitts von der Ost- an die Westküste als ernsthafte, oscarträchtige Lesart von HOLLYWOOD OR BUST, das ist natürlich eine so aberwitzige Unverfrorenheit, daß die Parallelen mit keinem Wort erwähnt oder forciert werden. Aber das rührende Duo beweist, daß eine neue Generation am Ruder ist: eine Generation, die ohne Scham Tashlin und Baseball zum Vorbild nimmt. Endlich sind das die Klassiker, aus denen die Stoffe sind.

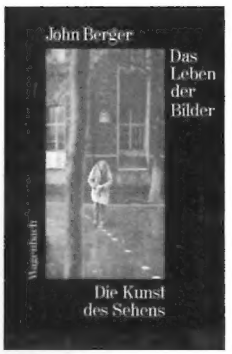
Michael Althen

Werfen Sie mal ein *auf unsere Bücher!*

PIER PAOLO PASOLINI *Das Herz der Vernunft*
»Diese Auswahl wirft Schlaglichter auf ein Gesamtwerk, das umfangreich und nicht leicht konsumierbar ist.«
Basler Zeitung
Wagenbachs Taschenbücherei 134 224 Seiten, DM 15.-

MAX AUB / LUIS BUÑUEL *Die Erotik und andere Gespenster*
»Die Gespräche dieser beiden Männer sind ein wahres Lese- und Lernvergnügen.« Münchner Buch-Magazin
Wagenbachs Taschenbücherei 132 208 Seiten, DM 16.50

ALEXANDER KLUGE *Theodor Fontane, Heinrich von Kleist und Anna Wilde. Zur Grammatik der Zeit*
»Die in der bestechend ausgestatteten »Salto-Reihe« abgedruckten Texte – drei Reden, voneinander abgesetzt durch einen Essay und zehn Prosastücke – bilden gewissermaßen ein Kernstück von Kluges Werk.
Angela Schader *SALTO 96 Seiten, DM 19,80*



JOHN BERGER *Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens*
»Berger – Kritiker, Essayist, Moralist – reist mit leichtem Gepäck, allerdings nicht ziellos oder ohne Anliegen.«
Süddeutsche Zeitung
Englische Broschur. 160 Seiten mit vielen Fotos, DM 24.80

MICHELANGELO ANTONIONI *Bowling am Tiber*
»Antonioni – ein Filmemacher, der schreiben kann.«
Harald Eggebrecht
Quartheft 142 144 Seiten, DM 17.80

Unsere Bücher finden Sie bei Ihrem Buchhändler.
Schreiben Sie uns eine Postkarte – dann schicken wir Ihnen unseren jährlichen Almanach *ZWIEBEL:* Ahornstraße 4 1000 Berlin 30

Wagenbach

FISCHER CINEMA

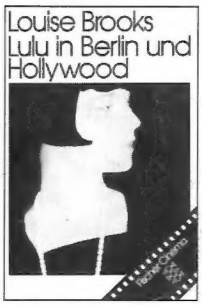
– EINE AUSWAHL –

»Ein Film ist kein Traum, den man erzählt, sondern ein Traum, den wir Dank einer Art von Hypnose zusammen träumen, und der kleinste Fehler im Mechanismus weckt den Schläfer auf und nimmt ihm das Interesse an einem Traum, der nicht länger der seine ist.«

JEAN COCTEAU

FISCHER TASCHENBUCH VERLAG

Bd. 4478 DM 16,80



Bd. 4465 DM 12,80

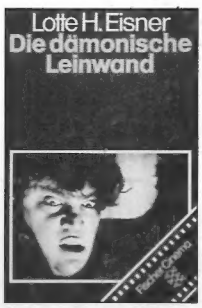
Bd. 4457 DM 12,80

Bd. 4460 DM 16,80

Bd. 4482 DM 14,80

Bd. 4474 DM 24,80

Bd. 4475 DM 24,80



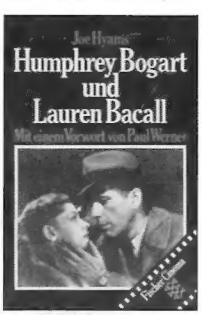
Bd. 3660 DM 14,80

Bd. 4462 DM 12,80

Bd. 3672 DM 8,80

Bd. 4479 DM 19,80

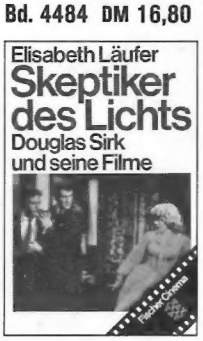
Bd. 4484 DM 16,80



Bd. 3691 DM 10,80

Bd. 4473 DM 12,80

Bd. 4476 DM 14,80



Bd. 4468 DM 16,80

Bd. 4467 DM 9,80

Bd. 4480 DM 9,80

Bd. 4485 DM 16,80

Bd. 4483 DM 16,80

Bd. 4466 DM 14,80

Bd. 4477 DM 12,80

Bd. 4461 DM 14,80

Bd. 4452 DM 12,80